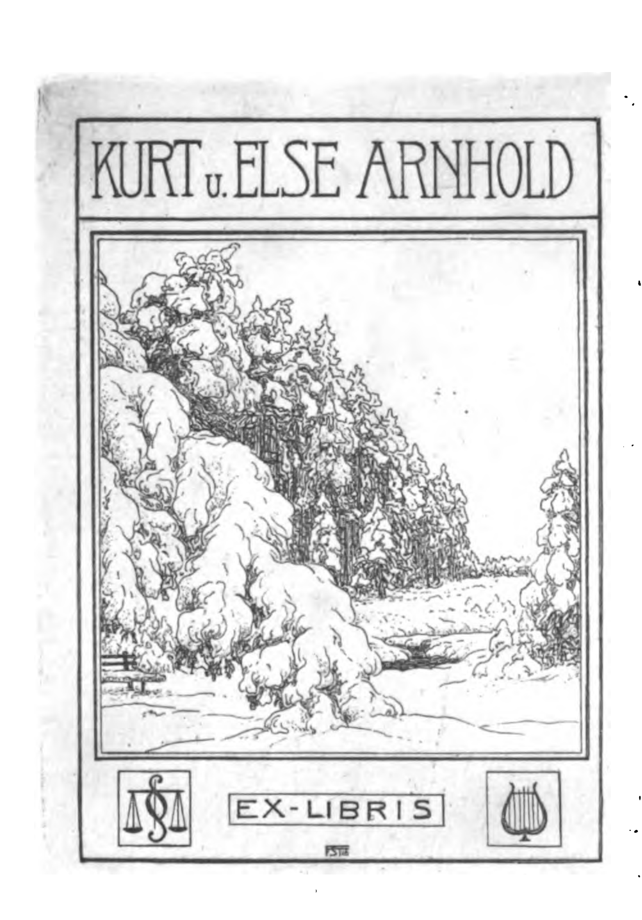
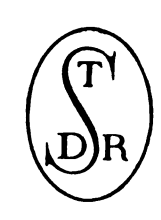







KURT u. ELSE ARNHOLD
EX-LIBRIS


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN

HANDSCHRIFT 2597:

HERZOG RENÉ VON ANJOU

LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS

(›BUCH VOM LIEBENTBRANNTEN HERZEN‹)

*

MINIATUREN UND TEXT
HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT VON
O. SMITAL UND E. WINKLER

I. BAND: EINLEITUNG

WIEN 1926
DRUCK UND VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI

(I. BAND)

DER I. TEIL DIESER EINLEITUNG WURDE VON O. SMITAL, DER II. TEIL VON E. WINKLER VERFASST

LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS

VORWORT

Das Interesse an der farbigen Faksimileausgabe besonders wertvoller miniierter Handschriften neben der fast täglich rasch anwachsenden Menge einfacher »Schwarz-Weiß«-Reproduktionen ist seit der Publikation des »Hortulus animae« und jener des »Breviarium Grimani« gewachsen. Neben der Vorliebe des Bibliophilen für eine vollkommen getreue Wiedergabe tritt das wissenschaftliche Interesse an ihr immer mehr in den Vordergrund. Auch die gesteigerte Benutzung der gemalten Handschriften des Mittelalters, deren Erforschung in den letzten Jahrzehnten immer intensiver geworden ist, zwingt die Bibliotheken und verwandte Institute, zur Schonung ihrer besonderen Wertobjekte der Frage der getreuen farbigen Faksimileausgabe näherzutreten. Ein solches vielbegehrtes Objekt für Forscher und Kunstfreunde war und ist die Wiener Handschrift 2597, beziehungsweise die Handschrift 2617, denen ein besonderer künstlerischer Wert im Rahmen der französischen Primitiven des XV. Jahrhunderts innewohnt. Kein Wunder daher, wenn sich in der letzten Zeit die Spuren dieser Benutzung in deutlichen Schäden am Original gezeigt haben, wie sie auch im folgenden besonders die Wiedergabe der ersten Miniatur der Handschrift 2597 verrät.

In der Technik der farbigen Faksimilereproduktion schwankt man heute noch zwischen einer solchen in Rasterhochdruck (Autotypie) und dem mehrfarbigen Lichtdrucke, welcher mit den großen Reproduktionswerken des »Hortulus animae« und des »Breviarium Grimani« seinerzeit sozusagen eine eigene Epoche in der farbigen Handschriftenwiedergabe eröffnet hat. In der Nachkriegszeit versuchte nun auch die Österreichische Staatsdruckerei, den hier wie in vielen anderen Kunstanstalten in der großzügigen Verwendung des Farbenlichtdruckes für die ganz getreue Handschriftenwiedergabe fast abreißenden Faden neu zu knüpfen und durch Vervollkommnung dieses edelsten und wissenschaftlich genauesten Reproduktionsverfahrens den Bedürfnissen der Bibliophilen wie jenen der Gelehrten möglichst entgegenzukommen. Das vereinte Interesse einerseits an der wissenschaftlichen, anderseits an der technischen Seite der farbigen

Faksimilewiedergabe führte die beiden Direktionen, jene der Nationalbibliothek und die der Österreichischen Staatsdruckerei, zu der vorliegenden Publikation.
Die Form derselben ergab sich aus der Eigenart der Haupthandschrift Nr. 2597 der Wiener Nationalbibliothek: nur zum Teil ausgemalt, zum größeren Teile in dieser Richtung ein Torso, empfahl sie nicht jene beim »Hortulus animae« mit Recht verwendete, »den Gesamteindruck des Buches als Kunstwerk« erstrebende, aber sehr kostspielige und auch schwerfällige Faksimilewiedergabe des Objektes in extenso; die literarisch wertvolle Textfassung der Wiener Handschrift legte überdies die Bearbeitung und Erschließung des Textes selbst im Typensatz nahe. Für die so aus ihrem Zusammenhang losgelösten Miniaturen war damit die heute für Einzelminiaturen verwendete Passepartoutfassung in gemeinsamer Kassette von selbst gegeben. Die getrennte Herausgabe der Miniaturen und des Textes hat auch den beiden Herausgebern und Bearbeitern das Ziel und die Aufgaben umschrieben.
Die wärmste Förderung von seiten der beiden genannten Direktionen haben den Herausgebern selbst ihre Arbeit sehr erleichtert; auch die Leitungen anderer auswärtiger Institute, inbesondere jene der Bibliothèque Nationale und der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris sowie der Vatikanischen Bibliothek in Rom, förderten diese Arbeiten wesentlich durch Beistellung von Reproduktionen ihrer einschlägigen Handschriften und deren Bildmaterials. Den genannten Direktionen, allen Institutsleitungen und jenen, die durch ihr Entgegenkommen in der Beistellung von Behelfen und in der Erteilung von wissenschaftlichen Auskünften diese Veröffentlichung gefördert haben, sei hier verbindlichst gedankt. Dank gebührt aber auch den mit der Ausführung der technischen Arbeit betrauten Organen der Österreichischen Staatsdruckerei, die weit über das Maß der bloßen Pflicht hinaus, aus tieferem Interesse und Verständnis für die Bedeutung ihrer Arbeit, keine Mühe und keine Wiederholung der Proben bis zur glücklichen Lösung und Erreichung der gesteckten Ziele gescheut haben.

WIEN, im Oktober 1926.

EINLEITUNG

I.

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS

1. HERZOG RENÉ UND DIE MALER UM IHN

René wurde am 16. Jänner 1409 als zweiter Sohn des Herzogs Ludwig II. von Anjou, Titularkönigs von Sizilien und Grafen der Provence, im Schlosse zu Angers geboren. Seine Mutter war Yolanda von Aragon. Der Name René wurde ihm in besonderer Verehrung des heiligen Renatus, Bischofs von Angers, gegeben. Das Schicksal ließ ihn als anjovinischen Erben zunächst hinter seinen erstgeborenen Bruder Ludwig III. (geb. 1403) zurücktreten. Seine ältere Schwester Marie (geb. 1404) wurde später Gemahlin des Königs Karl VII. von Frankreich. Von seinen beiden jüngeren Geschwistern wurden Yolanda 1412, Charles, später Graf von Maine, 1414 geboren.
Die jüngere Linie von Anjou[1] stammte von König Johann II. von Frankreich (gest. 1364) ab, dessen Sohn Ludwig I. (gest. 1384) von der Königin Johanna I., dem Sproß der älteren anjovinischen Linie in Neapel, welche 1266 mit Hilfe des Papstes die Hohenstaufen auf dem Throne von Neapel und Sizilien abgelöst hat, adoptiert und zum Erben bestimmt wurde (1380). Damit wurde auch der Anfall der Provence an die jüngeren Anjous vorbereitet. Mit weit weniger Glück als der ältere Anjou-Zweig wurde so auch die jüngere Linie in die Geschicke Süditaliens hineingezogen, von dem ihr allerdings nach schweren materiellen Opfern bloß der Glanz eines Königstitels übriggeblieben ist.
Ludwig I., der Ahne dieser jüngeren Linie, war der Bruder des bekannten Kunstfreundes und Bibliophilen auf dem königlichen Throne Frankreichs, Karls V. Es ist, man möchte sagen, die glorreiche Zeit der entstehenden großen Fürstenbibliotheken, welche jenen der Renaissance vorangehen. Alle vier Brüder, Karl V. inbegriffen, waren besondere Förderer unter anderem der Buchmalerei. Die Namen Karl V.[2] und Jean de Berry[3] leuchten da besonders hervor und bleiben mit den hervorragendsten Denkmälern auf dem Gebiete der Buchminiatur und damit der Malerei der Zeit überhaupt für immer ruhmreichst verbunden. Der Ruf und die Bedeutung der beiden anderen Brüder, Philipps des Kühnen von Burgund und Ludwigs I. von Anjou, wurden in den Schatten gestellt durch den auf diesem Gebiete überragenden Ruhm ihrer Enkel, Philipps des Guten von Burgund und Renés I. von Anjou. So bekam der letztere schon von

[1] Vgl. Stammtafel Bd. 2, S. 209.
[2] Leopold Delisle, Recherches sur la librairie de Charles V, Paris 1907, 2 Bde.
[3] A. de Champeaux — P. Gauchery, Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry.
Jules Guiffrey, Inventaires de Jean duc de Berry (1401—1416), Paris 1894—1896, 2 Bde.

seinen Ahnen eine Erbschaft, deren Früchte ihn bei der Nachwelt für den vermißten Ruhm des glorreichen Kriegsherrn und glücklichen Staatsmannes reichlich mit dem eines besonderen Mäzens und Förderers der Kunst und Wissenschaft entschädigen sollten.
Seine Geburt und seine ersten Lebensdezennien fallen in die politisch bewegten und seit mehr als einem halben Jahrhundert tobenden Kämpfe zwischen England und Frankreich, welche schließlich nach dem Eingreifen der Jungfrau von Orleans zugunsten des letzteren Landes entschieden wurden. Es war aber auch eine Zeit von Kämpfen sozialer Umschichtung, die unter Ausnützung der politischen Kämpfe selbst zu den schwersten inneren Erschütterungen Frankreichs geführt haben; der mittelalterliche Feudalstaat sah sich einerseits dem aufstrebenden Bürgertum und anderseits der erstarkenden königlichen Macht, die in weiterer Entwicklung zum königlichen Absolutismus heranreifen sollte, gegenüber. Es ist ein wichtiger Umwandlungs- und Umschichtungsprozeß, ein Stürzen des Alten, Erwachen und Wachsen des Neuen, ein Übergang von dem fälschlich so scharf von der sogenannten Neuzeit getrennten Mittelalter zu der genannten Epoche. Diese Einstellung Renés in eine so wichtige und politisch wie kulturell formenreiche Entwicklungsepoche gibt seinen persönlichen Werken und den von ihm geförderten Schöpfungen einen besonderen Reiz und weitere Bedeutung.
Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1417 hat sein älterer Bruder Ludwig III. im Alter von dreizehnundeinhalb Jahren mit dem Herzogtum Anjou und der Grafschaft Provence auch die Ansprüche auf Neapel-Sizilien geerbt. Die Königin Johanna II. von Neapel hatte zuerst Alphons V. von Aragon und Sizilien, dann aber im Jahre 1424 eben Ludwig III. von Anjou adoptiert und so den Kampf zwischen Anjou und Aragon, welch letzterem schon nach der Sizilianischen Vesper Sizilien zugefallen war, neu entfacht.
René als Graf von Guise wurde teils in Anjou, teils in der Provence von seiner Mutter erzogen, die ihrerseits Ansprüche auf das zwischen der Champagne und Lothringen gelegene Herzogtum Bar besaß. Der letzte Inhaber desselben, Ludwig, Kardinal-Erzbischof von Châlons-sur-Marne, Großoheim Renés mütterlicherseits, politisch damals Parteifreund Burgunds und der Engländer, wurde von Renés Mutter bewogen, ihren Sohn zum Erben des Herzogtums Bar zu bestimmen. Die kluge Politik Yolandas suchte so den Kreis der Gegner ihres Schwiegersohnes Karl VII. von Frankreich zu verringern.

Die Vermählung Renés mit der Erbin Lothringens hat für diese ihre politischen Pläne noch eine weitere Basis geschaffen. Mitte des Jahres 1419 kam René in das Herzogtum Bar und im Dezember fand seine Vermählung mit Isabella von Lothringen in Nancy statt. Im folgenden Jahre übertrug ihm sein Großoheim den Titel des Herzogs von Bar; Barrois und Lothringen waren nun die Stätten seines Aufenthaltes, Nancy brachte ihm neue Anregungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft. Am 2. August 1427 gebar ihm Isabella den ersten Sohn, Jean, den späteren Herzog von Calabrien. Die Allianzen seines Großoheims und Schwiegervaters erschwerten zunächst seine Stellungnahme für seinen Schwager Karl VII. gerade in der Zeit, als die Erhebung der Jeanne d'Arc die entscheidende Wendung in dem Kampfe des Dauphin gegen England vorzubereiten begann. René entzog sich trotzdem im Jahre 1429 der Politik seines Oheims und fand mit einem kleinen Trupp Anschluß an das Heer Karls VII. von Frankreich vor Reims, wo er auch seinen beiden Brüdern Ludwig und Karl begegnete und an den nächsten Kämpfen unter Führung der Jeanne d'Arc regen Anteil genommen hat.
Im Jahre 1430 starb sein Großoheim und Anfang des nächsten Jahres sein Schwiegervater Karl II. von Lothringen. Der Kampf um das letztere Herzogtum mit Anton von Vaudemont, dem Neffen des verstorbenen Herzogs, brachte nun René nach der Niederlage bei Bulignéville (1431) in die Gefangenschaft des mit Vaudemont verbündeten Herzogs von Burgund, der ihn im Turme von Dijon durch mehrere Jahre in Gewahrsam hielt. Seine zwanzigjährige Frau Isabella führte indes mit überraschender Energie den weiteren Kampf zur Wahrung ihrer und Renés Rechte auf das Herzogtum Lothringen.
In der Zeit der Gefangenschaft Renés in Dijon, damals noch dem künstlerischen Zentrum nicht nur der Bourgogne, sondern zum Teil der Gebiete Philipps des Guten überhaupt, hat er sich der Überlieferung nach eingehender mit der Malerei beschäftigt; damals soll er nach Lecoy de la Marche unter anderem die Bekanntschaft des Jan van Eyck gemacht haben! Für seine Vorliebe und besondere Pflege dieses Kunstzweiges scheint jedenfalls die Zeit in Dijon sehr wichtig gewesen und in dieser Bedeutung nur noch durch den später folgenden Aufenthalt in Neapel und seine dort angeknüpften Beziehungen zur italienischen Kunst ergänzt worden zu sein.
Nach einer zeitweiligen Freilassung zum Ordnen seiner Interessen in Bar und Lothringen kehrte René 1434 in die Gefangenschaft Philipps des

Guten nach Dijon zurück. Mit seinem Hauptgegner in Lothringen Anton von Vaudemont war im Februar 1433 ein Ausgleich in Brüssel zustande gekommen, demzufolge der Sohn Antons, Ferry, mit der damals vierjährigen Tochter Renés, Yolanda, vermählt werden sollte. Die Trauung fand erst im Jahre 1445 in Nancy statt und der Ehe entsproß der spätere lothringische Herzog René II. Inzwischen hatte auch Kaiser Sigismund für Renés Rechte auf Lothringen Stellung genommen. Die zur Versöhnung des Burgunderherzogs mit Karl VII. von Frankreich erfolgreich geführten Verhandlungen im Jahre 1435 führten mittelbar auch zu Interventionen für Renés Freilassung, die aber erst Anfang des Jahres 1437 gegen hohes Lösegeld und territoriale Konzessionen gewährt wurde.
Inzwischen war im November 1434 sein Bruder Ludwig III. in Cosenza gestorben und ihm folgte im Tode im Februar des folgenden Jahres auch die Königin Johanna II. von Neapel, nachdem sie in ihrem Testament René zum Erben und Nachfolger in ihrem Königreich eingesetzt hatte. Isabella von Lothringen übernahm für ihren gefangenen Gemahl auch die Vertretung der anjovinischen Ansprüche in Neapel. Ein Jahr nach seiner Freilassung, im April 1438, schiffte sich René selbst über Genua nach Neapel ein, wo sein Gegner Alphons von Aragonien zuletzt einen weiten Vorsprung errungen hatte. Nach anfänglichen Erfolgen und trotz vieler in Neapel erworbener Sympathien mußte er infolge der durch Verrat mitverschuldeten schließlichen Niederlage Mitte des Jahres 1442 Neapel räumen und schiffte sich nach Frankreich ein. Der Reorganisation der Verwaltung seiner dortigen Gebiete waren die nächsten Jahre gewidmet.
Früh gereift, hat nun René, in der Blüte seiner Mannesjahre stehend, teils in Anjou, teils in der Provence die besten und frohesten Jahre seines Lebens verbracht. Das Kriegsglück seines Schwagers Karl VII. verdrängte die Engländer fast vollständig aus Frankreich; der Waffenstillstand von Tours 1444 mit seinen Ereignissen war nur eine Etappe bis zur Niederlage Talbots 1453 bei Châtillon. Durch die Vermählung seiner in der Folge so unglücklichen Tochter Margareta mit dem König Heinrich VI. von England wurde auch René persönlich stark in die Sphäre der Interessen seines Schwagers Karl VII. gezogen. Die gewonnene Ruhe, die Hingabe an die Freuden des Lebens ließen nun bei René schon in den nun folgenden Jahren die Früchte der vielseitigen Anregungen seiner Jugend, der Erfahrungen und Beziehungen aus seinem

burgundischen und italienischen Aufenthalte, jedenfalls aber auch aus dem Beispiel seiner französischen Umgebung und dem Verkehr mit heimischen Literaten und Kunstfreunden reifen und ihn zur praktischen Betätigung seiner daraus sich ergebenden literarischen und künstlerischen Interessen kommen; ihre Auswirkungen können wir seit dieser Zeit wenigstens einigermaßen verfolgen.

Nach den frohen Festen in Nancy 1445, anläßlich der Vermählung seiner beiden Töchter, folgte 1447 und in dem folgenden Jahre ein ebenso frohes Treiben in der Provence, von wo aus René erfolgreich in dem päpstlichen Schismastreite zwischen Nikolaus V. und Felix V. vermittelt und wo er im August 1448 den Orden »du Croissant« gegründet hat. Schwer traf ihn persönlich im Jahre 1453 der Tod seiner Gemahlin Isabella; ihr Verlust bedeutete wohl eine weitere Lahmlegung der persönlichen Initiative Renés auf militärisch-politischem Gebiete. Die Herzogtümer Lothringen und Bar gingen nun auf seinen Sohn Herzog Johann von Calabrien über, der fernerhin aktiv die anjovinischen Interessen, von seinem Vater mehr diplomatisch unterstützt, zu vertreten hatte.

Im Jahre 1453 haben noch die italienischen Verhältnisse, die dortigen Allianzen in ihren Auswirkungen gegenüber den Aragonesen in Neapel, René zum persönlichen Eingreifen in Oberitalien veranlaßt; wir finden ihn in der zweiten Hälfte des Jahres 1453 und im Jänner des folgenden Jahres unter anderem in Alessandria, Pavia, Cremona als Verbündeten Sforzas gegen Venedig. Wichtiger als die geringen politischen Erfolge seines Aufenthaltes in der Lombardei sind für uns die geistigen Beziehungen und die künstlerischen Eindrücke, die der dafür empfängliche König im Lande der Renaissance empfangen haben mag,[1] wenn wir sie auch im Konkreten heute nicht fassen können. Sicher waren seine persönlichen und literarischen, schon 1449 bestehenden Beziehungen zu dem einflußreichen Venezianer Giovanni Antonio Marcello,[2] unter dessen Geschenken für Renés Bibliothek die heute noch erhaltene, 1459 ihm gewidmete Handschrift des Strabo de situ orbis geographia,[3] übersetzt von Guarino von Verona, mit Miniaturen (Widmungsbildern)[4] der

1 Vgl. P. Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps. 2e partie, chap. V: L'influence italienne avant les guerres d'Italie.

2 P. Durrieu, Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français, I. In: »Le manuscrit«, Tome II, p. 2ff. und 17 ff.
A. Lecoy de la Marche, Le roi René, Sa vie (etc.), II, p. 180 f.

3 Katalog der Bibliothek in Albi, in: Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements, Tome I.

4 Abgebildet in P. Durrieu, l. c., S. 1 und 3, beschrieben S. 20 ff.

oberitalienischen Schule auch noch auf andere italienische Handschriften mit Bilderschmuck der Renaissance in Renés Bücherei schließen läßt, nicht die einzigen geblieben, die ihn sonst noch mit der geistigen Welt Italiens verbunden haben. Im Jahre 1454 heiratete René zum zweiten Male, und zwar die Johanna von Laval.[1] Diese Ehe, welche sehr glücklich wurde, hat ihn noch mehr für das Stilleben, möglichst fern von der aktiven Politik auf seinem Hofe in Angers, in den Schlössern der Umgebung, besonders auf Saumur, die er zeitweise mit der Residenz in Aix und den Schlössern der Provence vertauschte, eingenommen. Das Jahrzehnt 1450—1460 umfaßt die Jahre seiner regsten eigenen poetischen Tätigkeit.[2]

Anfang des Jahres 1457 übersiedelte René für mehrere Jahre bis Anfang des Jahres 1462 in die Provence. Die Ereignisse in Italien und der von seinem Sohne Herzog Johann nach dem Tode Alphons' von Aragonien 1458 wieder aufgenommene Kampf (1458—1463) für die Ansprüche Anjous auf Neapel waren von hier aus besser zu verfolgen und zu beeinflussen. Bei seiner Rückkehr nach Anjou fand René einen neuen König auf Frankreichs Throne vor, seinen Neffen Ludwig XI., den Sohn des 1461 verstorbenen Königs Karl VII. Seinerzeit selbst ein Rebell gegen seinen Vater, hatte der neue König wiederholt den Kampf gegen den sich erhebenden Vasallenstand aufzunehmen, ein Kampf, der mehrmals die Früchte der glücklichen Politik seines Vaters gegenüber dem alten Feudalstaat in Frage zu stellen drohte. Der mißtrauische, hinterhältige, in der Wahl seiner Mittel nicht allzu ängstliche König geriet bald in einen Gegensatz zu den Anjous, die ihm unter anderem seine Politik gegenüber Aragon nicht verzeihen

1 B. de Broussillon, La maison de Laval 1020—1605.

2 Vgl. E. Winkler, S. 98 f. dieser Einleitung.
Im Jahre 1465 berührte Leo von Rozmital auf einer Gesandtschaftsreise von Böhmen aus das Herzogtum Anjou. In den beiden Berichten über diese Reise (abgedruckt in der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart VII, S. 52 ff. und 161 ff.) wird kurz der Besuch bei René erzählt. Den Eindruck von Renés Persönlichkeit schildert der Verfasser: »Der kunig ist ser ein alter hubscher frohlicher man«, von seiner Frau aber sagt er: »sein hausfrawen ... die was ein mittelmässige fraw und het ser hübsch kostlich jungfrawen«.
Porträts von René und seiner zweiten Frau Jeanne de Laval besitzen wir ziemlich viele (vgl. E. Hucher, Iconographie du roi René, de Jeanne de Laval (etc.). In: Revue historique et archéologique du Maine 1879, p. 125 ff.). Am wichtigsten sind jene auf den Seitenteilen des Gemäldes des brennenden Buschen in Aix (vgl. A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 716 f.) und auf dem kleinen Diptychon von Matheron, jetzt im Louvre (farbig abgebildet in: Champollion-Figeac (etc.): Les tournois du roi René, Paris 1827.) Dazu kommen die Medaillen Renés, abgebildet in A. Heiss: Les médailleurs de la renaissance, Tome II: Francesco Laurana, Pietro da Milano. Ein Jugendporträt Renés in der Handschrift 1156a ms. lat. der Bibliothèque Nationale in Paris. Kein realistisches Porträt ist die Darstellung des Widmungsbildes im Strabo von Albi (vgl. Anmerkung 4 auf S. 7) und noch weniger die »Autorenporträts« in den Handschriften: Brüssel, Bibliothèque royale Nr. 10308 (Mortifiement de vaine plaisance), abgebildet in »Le Manuscrit«, Tome II, p. 52; eine Farbenreproduktion dieser Handschrift ist für die nächste Zeit angekündigt von Fr. Lyna in den Publications: Oeuvre Nationale pour la reproduction des manuscrits à miniatures de Belgique. Die Handschrift der Bibliothèque Nationale in Paris ms. fr. Nr. 19039, abgebildet bei C. Couderc: Album de portraits, Pl. CII.

konnten; so stand nun auch Renés Sohn Jean auf Seite der »Ligue du Bien public«, als die Vasallen Ludwigs XI. im Jahre 1465 sozusagen unter dem Schutze des Herzogs von Burgund den offenen Kampf gegen ihren König aufnahmen. Die Etappen dieses Kampfes Ludwigs XI. für den französischen Einheitsstaat bezeichnen unter anderem die Verhandlungen in Peronne vom Jahre 1468 und der zum erstenmal für Ludwig XI. erfolgreiche Waffenstillstand von Senlis mit dem Herzog der Bretagne (1472). René selbst aber blieb treu seiner Politik gegenüber dem König von Frankreich, die er schon gegenüber Ludwigs Vater geübt hatte. Der Kampf um die 1466 René angebotene Krone Aragoniens führte nun seinen Sohn 1467 über die Pyrenäen mit dem neuerlichen Versprechen König Ludwigs XI., die Anjous auch dort zu unterstützen. Mit seinem jähen Tode 1470 in Barcelona scheiterten auch die aragonesischen Pläne und Hoffnungen Renés. Sein Enkel Nicolaus, Sohn des Jean, folgte in der Herrschaft Lothringens. Der schwer betroffene, nunmehr alt gewordene René entschloß sich im Jahre 1471, vollständig in die Provence zu übersiedeln.
Zu den politischen Mißgeschicken Renés gesellten sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens solche in seiner engeren Familie selbst, wo der Tod einen Ast von Renés Stamme nach dem andern in rascher Folge zu brechen begann. Im Juli 1473 starb in Nancy Nicolaus von Lothringen, der letzte im Mannesstamme des greisen Königs von Sizilien. In der Herrschaft Lothringens folgte ihm nun der Sohn der Yolanda und des Ferry de Vaudemont, René II. In England führte Renés Tochter Margareta den wechselvollen Kampf um die Thronrechte des Hauses Lancaster. In diesen Kämpfen war unter anderen der René so nahestehende Pierre de Brézé in der Schlacht bei Monthéri gefallen; René hat ihm später in seiner Dichtung ein Denkmal zu setzen versucht.[1] Im Jahre 1471 war Margareta mit ihrem Sohne in die Gefangenschaft ihrer Gegner gefallen; während ihr Kind bald darauf ein gewaltsames Ende gefunden hat, wurde sie selbst erst fünf Jahre später vom König Ludwig XI. ausgelöst und überlebte in ihrer tiefen Trauer noch fast zwei Jahre ihren schwergeprüften Vater. Renés Lieblingstochter Blanche, seit 1467 mit Bertrand de Beauvau vermählt, starb 1471. Auch seinen Bruder Karl, Graf von Maine, und den Schwiegersohn Ferry de Vaudemont raffte der Tod bald dahin.

[1] Vgl. Textband, Kap. 205/206.

Kein Wunder, wenn Ludwig XI. auch die Lehen der Anjous bald an sich ziehen zu können hoffte, aber in seiner Arrondierungssucht über diesen Besitz noch hinausging. Weniger vielleicht das Mißtrauen gegen Renés eigene Haltung als vielmehr seine ungeduldige Ländergier und die Furcht vor hinderlichen politischen Zwischenfällen haben Ludwig XI. zu seinem Angriff auf René veranlaßt. Im Jahre 1474 zog er die Herzogtümer Bar und Anjou für die Krone Frankreichs ein; René, im Verdacht, daß er mit Karl dem Kühnen wegen Abtretung der Provence an Burgund verhandle, wurde 1476 vor das Pariser Parlament geladen, um sich wegen angeblich schon früher begangener Vergehen gegen den König von Frankreich zu verantworten. Seine mannhafte Haltung in der Forderung nach Rückstellung seines Herzogtums als Apanage der Anjous führte schließlich zu einem Vergleich und René erlangte seinen Besitz wieder. Doch war der Heimfall des Herzogtums Anjou an die Krone nach dem Tode Renés besiegelt und die vorgesehene Nachfolge von Renés kränklichem Neffen Karl von Maine in Anjou und in der Provence mochte schon damals Ludwig XI. die Aussicht vor allem auf die Einverleibung der letzteren bisher der Krone Frankreichs gegenüber freien Grafschaft in sein Reich eröffnen. Wie tief dieser Gegensatz zu seinem Neffen Renés Innerstes berührte, zeigt im folgenden die kleine Episode der Streichung desselben in der Neuredaktion von Renés Werk, wo ihm einst vor 30 Jahren sein Onkel ein Ehrendenkmal auf dem Friedhofe der Liebenden zugedacht hatte.[1] Seine anhaltenden literarischen und künstlerischen Interessen halfen nun René gerade in den folgenden Jahren über seine Vereinsamung hinweg. Im Juli des Jahres 1480 starb René. Die Anhänglichkeit der breiten Massen seines Volkes, die sich besonders in der tiefen Trauer um den »guten König René« gezeigt hat, beweist, wie irrig jene ihn beurteilen, die, wie es Huizinga[2] zuletzt getan, in seinem literarischen und künstlerischen Schaffen und Treiben lediglich ein »frivoles Spiel« sehen wollten. Freilich hat uns anderseits auch die »romantische« Geschichtschreibung[3] sein Bild zum Teil in unrichtiger Wiedergabe etwas entstellt.

1 Vgl. E. Winkler, S. 94 dieser Einleitung.
2 J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 1924, u. a. S. 15.
3 Neben den älteren Historikern: J. de Bourdigné für Anjou, Caesar de Nostredame für die Provence und Calmet für Lothringen: F. L. de Villeneuve-Bargemont, Histoire de René d'Anjou (Paris 1825, 3 Bde.). Le comte de Quatrebarbes, Oeuvres complètes du roi René (Angers 1845—1846; 4 Bde.). A. Lecoy de la Marche, Le roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires. D'après les documents inédits des archives de France et d'Italie (Paris 1875, 2 Bde.). Dazu vgl. G. Fagniez-A. Giry in »Revue critique d'histoire et de littérature«, IXe année (1875), p. 277 und 217 ff.; E. Chmelarz, König René der Gute und die Handschrift seines Romans »Cuer d'amours espris« in der k. k. Hofbibliothek. Im Wr. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Bd. 14.

Weit mehr als seine politischen und militärischen Erfolge oder besser Mißerfolge haben Renés enge Beziehungen zur Kunst und Literatur der Zeit seinen Ruhm bei der Nachwelt begründet, die wohl unter dem Einflusse der Sagen, welche die zweifellos volkstümliche Persönlichkeit des historischen René bald umrankten, dessen Leistungen und Verdienste auf diesem Gebiete zu übertreiben begann, ja René selbst zum Schöpfer zahlloser künstlerischer und vieler literarischer Denkmäler oft recht kritiklos zu stempeln versuchte. Erst die fast jüngste Zeit begann hier auf streng kritischer Grundlage das richtige Maß von Renés Verdienst zu suchen.

Zu der unrichtig hohen Einschätzung der persönlichen künstlerischen Individualität Renés, derzufolge man ihn zum schaffenden Künstler und Schöpfer sehr zahlreicher Kunstwerke gemacht hat, haben zunächst in weitestgehender Interpretation einige literarische Nachrichten über René die Historiker des »Bon Roi« verleitet. Viel zitiert wurde in diesem Zusammenhang der Brief des Summonte vom Jahre 1424 mit der Angabe, daß Collantonio del Fiore in flandrischer Art (»à la manière de Flandre«) gemalt und dies von dem selbst in dieser »Art« malenden René gelernt habe.[1] Es ist damit die Maltechnik in Öl, nicht der flämische Malstil schlechthin, gemeint. René, so nahm man an, hätte in seiner Gefangenschaft in Dijon (1431—1437) Jan van Eyck selbst kennengelernt und wäre sogar sein Schüler geworden. Der René zeitlich sehr nahestehende Historiker der Provence, Caesar de Nostredame,[2] behauptete unter Hinweis auf angeblich noch erhaltene eigenhändige Malereien in der Provence seinen Ruf und Ruhm als eines der besten Maler und Miniaturisten (»peintres et enlumineurs«) seiner Zeit!

Was schließlich 1840 noch Quatrebarbes an angeblich eigenhändigen Gemälden[3] und Miniaturen René zugeschrieben hatte, hat immerhin noch A. Lecoy de la Marche, wenn auch etwas zurückhaltend, 1874

1 Über den Brief des Pietro Summonte an Marcantonio Micheli vgl. J. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Geschichte (Wien, 1924), S. 191 und 196. Dazu G. K. Nagler, Neues Künstlerlexikon, Bd. V, Collantonio del Fiore (um 1352 bis 1442).

2 Caesar de Nostredame (Nostradamus), 1555—1629, war der zweite Sohn des berühmten Astrologen Michel Nostredame. Sein Urgroßvater mütterlicherseits war Arzt und Rat des Königs René. Sein Hauptwerk ist: L'histoire et chronique de Provence, où passent de temps en temps et en bel ordre les anciens poètes, personnages et familles illustres, qui ont fleuri depuis 500 ans (Lyon 1614).

3 Quatrebarbes, l. c., Tome I, p. CXLIII ff. Buison ardent à Aix. — Le tableau des Chartreux à Villeneuve-les-Avignon: La divine Comédie, nach Lecoy: L'église militante (etc.) — Le tableau du Musée Cluny: La Prédication de la Magdaléne. — Adoration des Mages. — Tombeau du roi René (Angers).

P. Durrieu weist René von den angeführten Gemälden nur *noch* die »Anbetung der Könige« (Adoration des Mages) zu.

beziehungsweise 1875 zum großen Teil als dessen Werk zitiert.[1] Lecoys Skepsis gegen die bisher weitherzige Zuweisung von Bildern an René als Autor mag neben Urteilen anderer der Umstand gefördert haben, daß ihm für ein Werk bei den Coelestinern in Avignon der »Maitre Francois« [sc. Francisco Laurent (Laurana)] in den Rechnungen als Künstler begegnet war; daß aber das wichtigste René zugeschriebene Werk, das Bild des brennenden Buschen in Aix, dem in Renés Rechnungen aus der Provence so häufig vorkommenden Nicolaus Froment zuzuweisen ist,[2] hat Lecoy damals noch nicht gewußt. Die Schwierigkeit der stilistischen Vergleichung der Objekte mangels der Originalkenntnis, beziehungsweise guter Wiedergaben mag diese unmöglichen Zuweisungen an einen Maler, und zwar René, mitverschuldet haben. Daneben hat Lecoy noch gewisse unhaltbare Schlüsse aus seinen Quellen gezogen; namentlich der Schluß »ex silentio« der Quellen, wo in Renés Auftrag Material für Gemälde angekauft, aber für die Ausführung kein Maler genannt wurde oder wo René Bilder zu Geschenkzwecken benutzte, ohne daß auch die ausführenden Maler irgendwo in den Quellen vorkamen, verleitete ihn zu der Behauptung, daß in diesen Fällen René selbst der ausführende Künstler gewesen sei.[3] Um so wertvoller wurden daher auch dafür die Aufschlüsse, welche uns inzwischen das im Inventaire sommaire und in den drei Bänden von Agnel erschlossene Rechnungsmaterial der Provence in Ergänzung von Lecoys Comptes et mémoriaux geboten hat und auf welches im folgenden näher einzugehen sein wird. Auch die fortschreitende Erkenntnis der französischen Primitiven, die besonders durch die Ausstellung derselben im Jahre 1904 und die sich daran knüpfenden Diskussionen gefördert wurde,[4] der sorgfältigere und kritischere Vergleich der erhaltenen, stilistisch so verschiedenen und doch dem René von einer sehr

1 A. Lecoy de la Marche, Le roi René et ses travaux artistiques, in: Revue des questions historiques, Tome XV, (1874), p. 144 ff. Derselbe, Le roi René. Sa vie (etc.), Tome II, Kap. 2. Vgl. dazu J. Renouvier, Les peintres et les enlumineurs du roi René. In: Mémoires de la société archéologique de Montpellier, Tome IV, p. 345 ff.
2 Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 520. C. d. Mandach, Un atelier provençal du XVe siècle (etc.) in: Fondation Piot. Monuments et mémoires, Tome XVI, p. 147 ff.
3 Lecoy verwies in diesem Zusammenhange ganz besonders auf den Dank der Minoriten von Laval (Le roi René, Tome II, p. 152) für ein Bild der heiligen Magdalena vom Jahre 1456; hier ist aber viel eher an einen der Maler, welche damals für die Jeanne de Laval gearbeitet haben, zu denken. Ferner verweist er auf die »peintures decoratives« in den Schlössern Renés unter Berufung auf Villeneuve Bargemont I, p. 165—223, Quatrebarbes, l. c., p. XXXVII und auf die 14 Vogelmodelle in Renés Arbeitszimmer sowie die zahlreichen Gemälde im Inventar vom Jahre 1470—1472 (Lecoy de la Marche, Extraits des comptes et mémoriaux, p. 239 ff.).
Lecoy de la Marche, Le roi René et ses travaux artistiques, p. 157.
4 Catalogues officiels de l'Exposition des Primitifs français en 1904. Henri Bouchot, L'exposition des Primitifs français. La peinture en France sous les Valois, Paris 1904. Derselbe, Les Primitifs français. Un dernier mot. In: Revue de l'Art ancien et moderne, Tome XVI. Cte Paul Durrieu, La peinture à l'Exposition des Primitifs français, Paris 1904. (In: Revue de l'art ancien et moderne, Tome XVI). E. Male, La Miniature à l'exposition des Primitifs français. (In: Gazette des Beaux Arts, 1904, II, p. 41 ff. — Dort auch: G. Lafenestre, L'exposition des Primitifs français.)

verdienstvollen, aber von Romantik angehauchten Forschung früher zugewiesenen Denkmäler haben Renés Verdienste auf das Maß eines Kunstmäzens zurückgeführt, der außer gelegentlich beschäftigten Künstlern eine Gruppe von solchen ständig um sich gesammelt, sie gefördert, aber auch in ihrem künstlerischen Schaffen, soweit es um seine eigenen Bestellungen ging, durch seine Bevormundung stark beeinflußt hatte.

Doch zu weit ging und geht man wohl dort, wo man von einer eigenen Malschule an Renés Hofe spricht.[1] Zwei literarische Stellen werden in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnt, die ansonst trotz der Bescheidenheit ihrer Angaben für die Geschichte der französischen Malerei im XV. Jahrhundert bei dem Fehlen an wirklichen Kunstgeschichtschreibern, wie sie Italien in Vasari, Belgien zum Teil in Jean Lemaire besitzen, immerhin wertvoll geworden sind.[2] Als Satire auf einen schlechten Maler formte Jean Robertet Ende des XV. Jahrhunderts unter anderen folgende Verse:

> Pas n'approchent les faictz maistre Rogier
> Du Perusin, qui est si grant ouvrier,
> Ne des painctres du feu roy de Cecille;[3]

Konkreter klingen die Namen, die der in den Jahren zirka 1445—1524 lebende Kanoniker von Tour Jean Pélerin (le Viateur) in der dritten Ausgabe seiner Schrift »De artificiali perspectiva« vom Jahre 1521 anführt:

> Decorans France Almaigne et Italie
> Geffelin, Paoul et Martin de Pavye,
> Bertelemi, Fouquet, Poyet, Copin ...[4]

Unter den letztgenannten französischen Malern ist es neben Coppin vor allem der Name des Malers Barthélemy, der auch in den wichtigsten und verläßlichsten Quellen für die Erkenntnis des Verhältnisses zwischen dem Maler und seinem Werk sowie der Beziehungen des Malers zum Besteller, im konkreten Falle zu René, vorkommt, nämlich in den Rechnungen über die Hofhaltung Renés. Viel verläßlicher und

1 Lecoy de la Marche, Le roi René et ses travaux artistiques, p. 157.
2 Vgl. J. Schlosser, Die Kunstliteratur, S. 179.
3 Jean Robertet von Montbrison lebte am Hofe des Herzogs Jean II. von Bourbon, später bei Ludwig XI; Vater des François Robertet.
Die Verse vollständiger zitiert bei Lecoy de la Marche, Le roi René et ses travaux artistiques, p. 157 und in Bibliothèque de l'école des chartes, III, 2e série, 1846, p. 69.
4 Jean Pélerin, geboren zirka 1440, gestorben 1524; seine Reise fiel in das Jahr 1491; vgl. Anatole de Montaiglon: Notice historique et bibliographique sur Jean Pèllerin ... et sur son livre de artificiali perspectiva (Paris 1861); J. Schlosser, Die Kunstliteratur, S. 226ff.

eingehender als die spärlichen literarischen, von der Überlieferung getrübten Quellen berichten uns diese Originaldokumente der Zeit über Renés Beziehungen zur Kunst, insbesondere zu der hier interessierenden Pflege der Malerei an seinem Hofe.

Auch auf diesem Gebiete hat die wissenschaftliche Forschung das den König René betreffende historische Quellenmaterial besser in Publikationen erschlossen, als dies bei vielen anderen bedeutenden Persönlichkeiten der allgemeinen Geschichte oft der Fall ist. Um aber dieses Quellenmaterial und seinen wechselnden Wert für unsere Fragen besser zu erkennen und seine Eigenart richtig einzuschätzen, sei hier kurz einiges über die Verwaltung Renés vorausgeschickt, in deren Aktenniederschlag uns diese wertvollen Nachrichten über Renés Beziehungen zur Kunst und Künstlern erhalten geblieben sind.[1]

Neben dem herzoglichen Rate (›conseil ducal‹), der für Anjou im Schloß von Angers, für die Provence in Aix die beratenden Kollegien bildete, indes ein gemeinsamer »Conseil« bis zur Zession Lothringens an Renés Sohn für Barrois und Lothringen die Geschäfte führte, waren die Rechenkammern (›Chambres des comptes‹), im Jahre 1400 in Angers eingesetzt, 1459 mit einem Statut (règlement) versehen, die eigentlichen Verwaltungsstellen in den genannten drei Gebieten Renés. Unter den Aufgaben, welche jeder der Rechenkammern oblagen, war auch die Überprüfung der Rechnungen der Schatzmeister (›trésoriers‹) der einzelnen Herzogtümer sowie der »argentiers« des Königs und der Königin, die Überweisung der Ausgaben des Königs auf die eine oder andere Einnahmsquelle und die Verwaltung der außerordentlichen Einnahmen selbst. Jedes der Herrschaftsgebiete Renés hatte eben eine eigene Rechenkammer, ein eigenes Budget und einen eigenen Schatzmeister. Die persönlichen Ausgaben des Königs wurden auf alle drei Rechenkammern verteilt. Sie bestanden aus ordentlichen und außerordentlichen Ausgaben und ihre Verwaltung hatte der »argentier« des Königs und jener der Königin.[2] Er hatte jeden Samstag dem König die Rechnung vorzulegen, der sie nach Überprüfung unterfertigte. Jede Ausgabe sollte von bestimmten Leuten bestätigt sein. Außerdem besaß sowohl der König wie die Königin eine Buchhalterei der königlichen Küche (›chambre aux deniers‹).

1 Vgl. A. Lecoy de la Marche, Le roi René, I, p. 441 ff.
2 In der Bibliothek in Angers: Comptes de Jehan Legay, argentier de Jeanne de Laval 1455—1458. Vgl. Catalogue général (etc.) Tome XXXI, p. 510.

In den etwa zehn letzten Jahren Renés tauchen die Ausgaben für Künstler und Kunstobjekte nun vornehmlich in folgenden Rechnungsbelegen auf:
1. In den Rechnungen über Einnahmen und Ausgaben der »Argenterie royale«; diese Ausgaben zerfallen in solche, welche die Person des Königs betreffen, in Geschenke, die »l'escuierie« und in Ausgaben für Reisen.
2. In den Rechnungen des »Maitre de la chambre aux deniers«, wo die »depenses ordinaires« des Königs verrechnet werden. Dort sind meistens die Gehälter der ständig in Diensten des Königs beschäftigten Künstler enthalten.
3. In den Rechnungen des »Intendant des menus plaisirs« (Hofbelustigungen), aus dessen Fonds gleichfalls Gehälter der Hofleute (»gens de la maison du roy«), darunter auch der ständigen Künstler um René, gezahlt wurden.
Mannigfaltiger dagegen ist das Bild, das in der uns interessierenden Richtung die Rechnungen über außerordentliche Einnahmen und Ausgaben bieten, von denen ausdrücklich die »menus plaisirs et les gages des gens de la maison royale« ausgenommen werden. Dort und in den Rechnungen der »Argenterie royale« begegnet uns die überwiegende Zahl der vorübergehend für den König beschäftigten Künstler und der bestellten Kunstobjekte. Neben der allgemeinen Inventarisierung im Inventaire sommaire,[1] und zwar für die Departements Bouches-du-Rhône, Meuse, Meurthe et Moselle, haben zwei schon kurz erwähnte Publikationen sich ausschließlich mit dem uns hier interessierenden Material aus den Rechnungen der Rechenkammern von Angers und Aix beschäftigt. A. Lecoy de la Marche hat 1873 als Grundlage zu seiner Geschichte des Königs René hauptsächlich das Material in den Archives nationales in Paris,[2] wohin der Archivbestand der ehemaligen »Chambre des comptes« in Angers bald nach Renés Tod im Auftrage des Königs von Frankreich übertragen wurde (1487), in seinen »Extraits des comptes et mémoriaux du roi René« publiziert. Während die Korrespondenz Renés in Originalen und in Abschriften, letztere eben in den »Mémoriaux de la chambre« recht gut und fast geschlossen uns erhalten blieb, sind von den eigentlichen

1 Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790, rédigé par M. Blancard, Bouches-du-Rhône. Archives civiles, série B, Tome II. Chambre des Comptes de Provence (Marseille 1879). Vgl. dazu Lecoy de la Marche, Le roi René II. Pièces justificatives, besonders die Nr. 3, 26, 56, 88, 89.
Inventaire Sommaire (etc.), rédigé par H. Lepage. Meurthe et Moselle. Archives civiles, série B, Tome III.

2 Vgl. Ch. V. Langlois-H. Stein, Les archives de l'histoire de France, p. 32. In: Manuels de bibliographie historique, I.
A. Lecoy de la Marche, Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, pour servir à l'histoire des arts au XVe siècle. Publiés d'après les originaux des archives nationales, Paris 1873. In: Documents historiques publiés par la société de l'école des chartes.

Rechnungsbüchern, deren Anlage ausdrücklich von René befohlen wurde,[1] nach Angaben Lecoys nur jene aus den Jahren 1447, 1448, 1449 erhalten.
Analog hat in zielbewußter Ergänzung der Publikation des Lecoy de la Marche G. Arnaud d'Agnel in den Jahren 1908—1910 das entsprechende Quellenmaterial der Rechenkammer von Aix, welches in den Archives des Bouches-du-Rhône verwahrt liegt und zum großen Teil im Inventaire sommaire abgedruckt wurde, in drei Bänden übersichtlicher veröffentlicht.[2] Wohl haben der »trésorier« und der »argentier« den König auf seinen Reisen begleitet und die Rechnungen, die in der Provence begonnen wurden, oft wegen der Rechnungslegung vor der Chambre des comptes in Angers in deren Archiv deponiert. Im allgemeinen aber deckt sich das verwahrte Rechnungsmaterial der einzelnen Rechenkammern mit der Zeit eines längeren Aufenthaltes des Fürsten in den betreffenden Verwaltungsgebieten. Daher umfaßt das von Agnel publizierte Material vornehmlich die Zeit des letzten ununterbrochenen Aufenthaltes Renés in der Provence aus den Jahren 1470—1480. Wir sehen daher deutlich unter anderen eine besonders große Lücke in diesem erhaltenen Quellenmaterial, nämlich für die Jahre 1454—1468; aus dieser Lückenhaftigkeit der Erhaltung und der Dürftigkeit der Angaben im Erhaltenen erklärt sich auch die Schwierigkeit, ein geschlossenes und befriedigendes Bild auch nur über den Anteil einzelner Künstler an Werken, die in Renés Nähe entstanden waren, und anderseits über die Persönlichkeit der Künstler, insbesondere der hier in Betracht kommenden Maler des Königs nach diesen sonst dafür wertvollsten historischen Quellen zu bieten.
Was sie uns immerhin erzählen, soll im folgenden kurz wiedergegeben und die großen Lücken in ihren Angaben in der chronologischen Übersichtstabelle (Beilage 1) festgehalten werden.
Eine innigere Beziehung zur Kunstpflege konnte sich bei René erst in der Zeit der größeren Ruhe, somit nach seinem mißglückten Abenteuer in Neapel und nach den folgenden ersten, den Verwaltungsreformen gewidmeten Jahren nach seiner Rückkehr nach Frankreich, etwa seit 1446, entwickeln. Gewiß dürften, wie vorher schon angedeutet wurde, auch

1 A. Lecoy de la Marche, Extraits des comptes et mémoriaux, p. VII. »S'ensuit la table des chappitres du papier ou journal que le roy de Sicile a ordonné estre fait et continué doresnavant, tant en ce pays de Prouvence que ou royaume de France, pour avoir congnoissance du fait de ces finances en tant que touche la despense et distribution d'icelles, tant au regard des chambres aux deniers de luy et de la royne, du fait de son argenterie ou extraordinaire, comme des mandemens et rolles commandez et qui se commanderont ou temps avenir par ledit seigneur, depuis le premier jour d'avril mil CCCC quarante-six et XLVII comptant à l'usaige de France.«
2 G. Arnaud d'Agnel, Les comptes du roi René publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives de Bouches-du-Rhône, Paris 1908—1910.

andere Anregungen und Einflüsse als diese erreichte Ruhe dabei mitgewirkt haben. Wie auch noch später oft, hat er anfangs die Künstler zum Teil aus Flandern herbeigerufen. Dahin ist der oft zitierte Brief vom Jahre 1448 an den Meister »Jehanot le flament« zu deuten, unter dem die bisherige Forschung überwiegend Jan van Eyck sehen wollte.[1] Lecoy hat die Arbeiten an den »peintures du pas de Saumur«[2] 1447—1448 mit dem genannten Schreiben in Zusammenhang bringen wollen.[3] Flämisch-burgundische Einflüsse, damals noch nicht immer von der französischen Kunst so scharf wie nach der Mitte des XV. Jahrhunderts zu trennen, dürften den Objekten der Malkunst am Hofe Renés in diesen Jahren demnach den Stempel aufgedrückt haben.

Der Namensform nach müßte auch jener Maler, dem wir in diesen Jahren ständig in den Diensten Renés begegnen, den genannten Kunstkreisen angehört haben, nämlich der Maler Barthélemy.[4] Dieser damals häufigen Namensform werden in den Quellen zumeist verschiedene Beinamen angehängt: de Cele,

de Cler (1447),
de Clerc,
Gilz (1448).

In den Quellen der Provence begegnet dagegen übereinstimmend die Form Barthélemy Deick (1451—1452). Agnel will in ihm voreilig sogar einen Verwandten von Jan van Eyck sehen.[5]

Die bisherige Forschung, insbesondere Durrieu, sah in allen diesen Namensformen eine Künstlerperson, einen und denselben Barthélemy, der schon im Jahre 1447 (Lecoy, Nr. 464) als Maler des Königs (»peintre du dit seigneur«) und 1449 (Lecoy, Nr. 476/77) »peintre et varlet de chambre« bezeichnet wird. Wir finden ihn, mit der wohl zufälligen Ausnahme vom Jahre 1450, ausgewiesen zunächst in den Jahren 1447—1452.

Was sind nun seine Geschäfte? Er arbeitet in der nächsten Nähe des Königs, wie man aus Lecoy, Nr. 462: »pour ung tournement et certain autre planche qu'il a fait en ung des retraiz du roy oudit chastel de Tharascon et là où besongne Berthemieu, peintre...« ersehen

1 Lecoy de la Marche, Extraits (etc.) Nr. 467. Nach Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. XI, S. 129, II, starb Jan van Eyck im Jahre 1441.
2 Lecoy de la Marche, Extraits Nr. 467, 470, 472, 473, 479.
3 Lecoy de la Marche, Le roi René, II, p. 75.
4 Vgl. Lecoy de la Marche, l. c., II, p. 88 ff.; P. Durrieu, La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois 1422—1589. In: A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 710.
5 G. Arnaud d'Agnel, Les comptes du roi René, Tome I, p. 182, Anm. 2.

kann. Von seinen eigenen Arbeiten werden ausgewiesen: 1447 die Ausmalung eines Gebetbuches für den König (Lecoy, Nr. 495: »... pour avoir fait enluminer les heures du roy«), offenbar Miniaturen in jenem Gebetbuche, in welchem durch seine Vermittlung auch ein Avignoneser Miniaturist die Initialen eingemalt hatte (Lecoy, Nr. 494) und für dessen Ergänzung Pergament gekauft wurde (Lecoy, Nr. 493). Diese Arbeit scheint in Tarascon ausgeführt worden zu sein (vgl. Lecoy, Nr. 462) und auf sie beziehen sich wohl die Zahlungen bei Lecoy, Nr. 466 (1447) und Nr. 471 (1448). Im folgenden Jahre bezieht Barthélemy einen ständigen Sold. Seine Arbeit dürfte auch das Madonnenbild gewesen sein, für welches er 1451 (Agnel, Nr. 499) gemahlenes Gold besorgt hat und welches als Geschenk für Renés Frau Isabella bestimmt war. Ebenso dürfte ihm die Ausführung der Karte der Loire, wofür er Pergament gekauft hat, zugefallen sein. Wenn er nun im folgenden Jahre (1452) eine Sonderbezahlung für 24 von ihm in einem Gebetbuch für den König hergestellte Initialen bezieht (Agnel, Nr. 506), so könnte man leicht verleitet werden, in diesem Gebetbuch die Handschrift ms. lat. Nr. 17332 der Bibliothèque Nationale in Paris zu sehen mit dem Madonnenbilde, für das ihm die im Vorjahre gemalte Madonna als Vorbild gedient haben könnte. Vielleicht hat gerade diese Stelle Durrieu zu der Zuweisung des Madonnenbildes in der Abbildung 23 und auch der »Cuer-Bilder« an Barthélemy mit veranlaßt. Außer diesen wenigen ausgewiesenen konkreten Malerarbeiten hat er für René den Ankauf von Gemälden, so 1447 (Lecoy, Nr. 464) des Bildes des heiligen Michael für die Gemächer des Königs, besorgt und Reisen in Renés Interessen und mit ihm unternommen (Agnel, Nr. 504 und 3994). Im Jahre 1451 kaufte ihm der König ein Pferd ab (Agnel, Nr. 505).
Nach dem Bisherigen haben wir es hier sicher mit einem Lieblingsmaler Renés zu tun und dürfen ihn demnach mit jenem Barthélemy identifizieren, von dem das Inventar von Angers aus den Jahren 1471—1472 (Lecoy, l. c., p. 241 ff.) unter anderem aufzählt: »En la chambre du petit retrait du roy: Item, ung petit basset en forme d'escabeau, sur lequel escript Barthélemy. Item, une cherre à coffre et à ciel, sur laquelle se siet Barthélemy pour besongner.« Also nicht nur Maler und Miniaturist, sondern wohl auch Sekretär des Königs. Dann ist er möglicherweise auch identisch mit dem Barthélemy Deick, varlet tranchant, in der Hofstaatliste Renés vom Jahre 1469/70 (Agnel, Nr. 4759). Leider schafft die Art der Wiedergabe der Hofstaatlisten in den genannten Publikationen aus

den folgenden Jahren, welche nur die neu vorkommenden Namen, nicht aber die inzwischen ausgeschiedenen anführen, nicht die Möglichkeit, nach den Drucken dieser Quellen allein seine Lebensdauer, beziehungsweise sein Ausscheiden aus Renés Diensten zu bestimmen. Durrieu behauptet gelegentlich, er sei 1476 gestorben.
Barthélemy interessiert uns um so mehr, als Durrieu in ihm den »Cuer-Maler« sehen wollte, eine Frage, zu der später noch Stellung zu nehmen sein wird.
Als »peintres du roi« nennen die gleichen Quellen bis zu dem Jahre 1457 auch den bekannten Pierre du Villant,[1] der im Jahre 1447 (Lecoy, Nr. 465) in Marseille eine Bezahlung bekam: »pour plusieurs choses de son mestier contenuz en ung rolle«, vielleicht also Entwürfe. Auch unter der wechselnden Form De Billant (Dubillant) führen ihn die Quellen bei Agnel: Nr. 503 (1451) als peintre, unter Nr. 788—793 (1451), 595 (1452), 798—801 (1452), 850 (1451), 1109 (1451), 1114 (1451), 2746 (1451), 2817 (1453), 2825 (1453), 2832 (1453), 3994 (1451) einen »brodeur« an,[2] der nach Agnel Nr. 503, Anmerkung 2, mit dem gleichnamigen Maler identisch wäre: er malte danach im Jahre 1451 für Renés Sohn Jean 24 Wappen (»escussons aux armes«); ferner einen Jacob, der nach dem Herausgeber (Agnel, Nr. 500 und 2825 im Jahre 1453) mit Jacob Deprast identisch sein soll, und den Lyon Dafforli (Agnel, Nr. 511 und 512); der letztere malte für den König Ende des Jahres 1457 in Aix, wo René in diesem und den folgenden Jahren seinen Aufenthalt genommen hat. Als gelegentlich beschäftigte Künstler erscheinen 1448 Jean Chapuis (Lecoy, Nr. 474 und 475), Maler in Aix, mit einer Zahlung für Material zu Fahnen mit Wappen, der Maler Heine für »un estuy de boys« zu einem gekauften Kreuze (Agnel, Nr. 497 und 498) im Jahre 1451, der Meister Geffelin von Angers (Agnel, Nr. 494), den René mit einem Kleidungsstück wohl für ungenannte Dienste bedacht hatte. Enger scheint das Verhältnis des Malers Jean Lemaistre[3] von Angers zu René durch Jeanne de Laval gewesen zu sein, die ihn beschäftigte;[4] 1452 malte er für René in Weiß und Schwarz zwei große Schachbretter im Schlosse von Angers (Agnel, Nr. 507), ferner »la nave aux armes du duc de Bretaigne,

1 Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René, II., p. 95 ff. L'Abbé Requin, Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle, Paris 1889, Nr. 29. P. Durrieu, In: A. Michel, Histoire de l'art, IV/2, p. 715. Im Jahre 1472 wird er als schon seit längerem tot bezeichnet. Über seinen Zeitgenossen Enguerrand Charonton vgl. Agnel, Nr. 619 und 622.
2 »Brodeur de Jeanne de Laval 1456«: C. Port, Les artistes Angevins (Angers 1881), p. 101.
3 Lecoy de la Marche, Le roi René, I, p. 97; C. Port, Les Artistes Angevins, p. 186.
4 Nach den Rechnungen der Jeanne de Laval (aus den Jahren 1456—1459 [Vgl. Anm. S. 14, Nr. 2]) standen in ihren Diensten noch die enlumineurs: »Adenot, demourant à Angiers (nach Durrieu identisch mit Adamet Lescuyer?), Jehan Miffault, Messire Lorens, demeurant en ... Aix«. Vgl. L. Delisle, Le cabinet des manuscrits, III, p. 338.

la chambre, l'estude et autres retraiz qui sont en ladite nave... paume de boys, et une petite bannerolle« (Agnel, Nr. 508; vgl. Bd. I, S. 185, Anm. 3); im Jahre 1453 »de noir le chariot branlant et la garde-robe de la davant dite dame« (Agnel, Nr. 509, vgl. Agnel, Nr. 287). Im Jahre 1454 (Lecoy, Nr. 68) kommt Jean Lemaistre »vitrier« vor, der auch eine Bezahlung bekam »pour peindre des coffres et armoires«.

Gering ist also die Zahl der wirklichen Kunstobjekte, welche nach diesen Quellen aus den Händen der genannten Maler hervorgingen! Gelegentlich sind es noch Materialien für herzustellende Bilder, wie im Jahre 1447 (Lecoy, Nr. 469) zu einem Magdalenenbild für die Königin auf der angeschafften »toille fine« gemalt werden sollte, das aber wohl kaum von René selbst, wie öfter behauptet wurde, sondern viel eher von dem damals bei ihm beschäftigten Maler Barthélemy hergestellt worden ist. Im Jahre 1451 bezahlte René ein in Paris gekauftes Bild der Kreuzigung beziehungsweise der Kreuzabnahme (Agnel, Nr. 495/96) und ein Kartenspiel, das Bild beim Maler Jehannin Joulain; im gleichen Jahre erwarb er gleichfalls in Paris vermutlich ein flämisches Triptychon mit einer Darstellung der Passion, welche Jehannin Despreit (»orfèvre de la royne«) mit Wagen von Paris nach Orléans und von dort auf der Loire nach Angers gebracht hat (Agnel, Nr. 502) und das wohl für die Kapelle in Launay bestimmt war (Agnel, Nr. 501).

Einen Miniaturisten nennen noch die Quellen in diesem Zeitabschnitt: Thomas de Bassigny, welcher Initialen in einem Gebetbuche Renés 1453 (Agnel, Nr. 588), vermutlich neben Barthélemy Deick (vgl. Agnel, Nr. 506), gemalt hatte. Im Oktober 1452 (Agnel, Nr. 3305) wurde er bezahlt »pour considération de plusieurs farces qu'ils on jouez davant icellui seigneur«.

Waren in den genannten elf Jahren (1447—1457) die Nachrichten der Quellen über die von René beschäftigten Künstler sehr bescheiden und sichtlich lückenhaft dort, wo sie, wie in den Jahren 1450 und 1454—1456, gar nichts zu berichten wissen, so schweigen sie fortan so gut wie ganz für die mehr als zwölf folgenden Jahre bis zu der Übersiedlung Renés in die Provence. Die große Lücke in den Angaben der Quellen hat eben der wahrscheinliche Verlust der für unsere Zwecke ergiebigsten Quellenart, jener der Rechnungen über den Privathaushalt Renés, verschuldet.

Um so wertvoller ist uns daher ein Briefwechsel, den Lecoy mitteilt (Nr. 480—485) und welcher einiges Licht in diese große Lücke

fehlender Nachrichten auf die Verhältnisse der Malergilde in Angers, dem einen Zentrum der Hofhaltung Renés, wirft. Im Jahre 1459, als René für längere Zeit seinen Sitz in die Provence verlegt hatte, wünschte er eine Kopie auf Pergament von der in der Rechenkammer in Angers verwahrten Genealogie von Frankreich. Seine Kammerräte ließen Maler und Miniaturisten (»peintres et enlumineurs«) ihrer Stadt kommen, deren Qualität sie aber selbst sehr niedrig hängen mußten und welche dabei noch einen zu hohen Preis gefordert hätten. René riet ihnen, den Maler Coppin Delf,[1] von dem wir wissen, daß er noch 1456 für die Jeanne de Laval gearbeitet hat und nach Renés eigener Angabe damals in St. Florent in Anjou weilte, für diese Arbeit heranzuziehen. Da die Verhandlungen aber zu keinem positiven Ziele führten, empfahl René, von der Herstellung des Bildes derzeit abzusehen. Dieser Briefwechsel spricht einerseits nicht gerade für ein hohes künstlerisches Niveau der Maler in Angers,[2] bezeugt aber anderseits die besondere Qualität Coppins, die René kurz zuvor so schätzen gelernt hatte, daß er auch später (1472) wieder bei der Ausführung des Gemäldes an seinem Grabmal in Angers und 1478 bei der Bemalung der Skulptur »Quo vadis« in St. Pierre de Saumur auf ihn gegriffen hat. Was damals an Malern von einiger Güte in Renés Herrscherbereich zu finden war, stand demnach wohl in seinen unmittelbaren Diensten und war mit ihm, wie wir es bei Barthélemy sahen, auch in die Provence gezogen. Coppins Ruf verbürgt auch seine Nennung in den früher angeführten Versen bei Pélerin.

Aber auch für die ersten Jahre des letzten und dauernden Aufenthaltes in der Provence bleiben die erschlossenen Quellen noch fast ohne Künstlernamen. Erst seit etwa 1475 bis zu Renés Tode geben sie Aufschluß über seine Maler, seine Bestellungen und Käufe von Gemälden, und zwar nunmehr in solcher Ausführlichkeit, daß sie fast den Eindruck einer gewissen Vollständigkeit macht.

Ein Künstler, den René vielleicht in die Provence mitgebracht und bis zu seinem Ende behalten hat, ist der »enlumineur« Georges Trubert.[3]

1 Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon, S. 379; Lecoy de la Marche, Le roi René, II. p. 91 ff.; C. Port, Les artistes angevins, p. 75. Nach 1480 im Dienste der französischen Könige Ludwig XI. und Karl VIII; 1488 noch in Angers tätig.

2 Vgl. dagegen P. Durrieu, Les heures à l'usage d'Angers (Paris 1912); derselbe in F. A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 708 f. Wir sind gerade über die »Nach van Eyck«-Buchmalerei der Zeit 1435–1460, deren Maler nach F. Winkler (Reisefrüchte, Zeitschrift für bildende Künste 55) wohl schon den »Vor van Eyck«-Künstlern gegenüberzustellen wären, schlecht orientiert und besitzen vor allem dafür wenig veröffentlichtes Vergleichsmaterial, um zum Beispiel die Stilentwicklung von der durch F. Winkler zusammengefaßten letztgenannten Gruppe zum »Cuer-Maler« und J. Foucquet genauer verfolgen zu können.

3 Lecoy de la Marche, Le roi René, II, p. 90 f., L'Abbé Requin, Documents, Nr. 55. Wohl identisch mit »Turlère« bei M. de Villeneuve-Bargemont, l. c. Vgl. E. Chmelarz, l. c., S. 135, Anm. 2.

Von 1469 bis 1471 bezog er nach Agnel, Nr. 589 und 591, einen ständigen Sold für sich und einen Gehilfen nebst dem Unterhalt für ein Pferd. Im Jahre 1476 ging er nach Rom, scheint aber Ende des Jahres wieder zurückgewesen zu sein (Agnel, Nr. 592, 593). Schade, daß die Quelle nichts Näheres über den Zweck dieser von René subventionierten Reise sagt! Auch die meisten übrigen Stellen über Trubert vermerken nur die regelmäßigen Soldzahlungen an ihn.[1] Als er im Jahre 1477 ein Haus für sich und seine Frau in Arles gekauft hat, bekam er dafür eine namhafte Geldhilfe von René selbst (Agnel, Nr. 600 und 603). Über die von ihm für den König ausgeführten Arbeiten erfahren wir dagegen verhältnismäßig wenig: 1476 wurde er bezahlt »pour payer ung crucifix qui est mis en la chapelle du roy«, 1479 erhielt er Geld »pour avoir pourtraict ung retableau pour la petite feue Françoise, bastarde de La Roche« und »ung escusson à noz armes« (Agnel, Nr. 609 und 611). Im gleichen Jahre malte er noch »certaines histoires de saint Honorat et autres sains« (Agnel, Nr. 720), die einzige Angabe, welche ihn mit einem Werk als Buchmaler verbindet. Jedenfalls war er ein »enlumineur« in besserem Sinne. Auch die Materialkäufe, für welche er Geld bekam, waren wohl für eigene Arbeiten in Renés Auftrag bestimmt gewesen (Agnel, Nr. 606). Im Jahre 1471 kommt neben ihm noch ein zweiter »enlumineur« im ständigen Solde Renés vor, Bertault, le bègue[2] (Agnel, Nr. 590). Die Lückenhaftigkeit der Quellen läßt uns so wenig von ihm als Künstler Renés wissen.

Außer Georges Trubert wirkten gleichzeitig als »peintres du roi«, seit 1476, beziehungsweise 1477 in den Rechnungen ausgewiesen, die Maler: Pierre Garnier,[3] genannt Prefichault, und Victor Hallier.[4]

Dem ersteren begegnen wir seit 1476 bis zum Jahre 1480, aber die Angaben beschränken sich zumeist auf regelmäßige Soldzahlungen für ihn und seinen Gehilfen.[5] An bestimmten Arbeiten werden nur genannt:

1476 (Agnel, Nr. 515) »une pomme de boys qu'il a dorée pour mectre ou pavailon du roy«.

1477 (Agnel, Nr. 547) »pour avoir paint maistre Aliboz, et tous ses houstilz«.

1 1477, Agnel, l. c., Nr. 594—596, 598—599.
1479, Agnel, l. c., Nr. 607.
1480, Agnel, l. c., Nr. 613—615.

2 Wohl identisch mit »Bertrand le Berger« bei M. de Villeneuve-Bargemont, l. c. Vgl. E. Chmelarz, l. c., S. 135, Anm. 2.

3 Lecoy II, p. 97, C. Port, Les artistes angevins, p. 117 (?).

4 Lecoy II, p. 97.

5 1476, Agnel, l. c., Nr. 518.
1477, Agnel, l. c., Nr. 520 und 522, 527, 531, 533.
1478, Agnel, l. c., Nr. 539—541, 544 und 545, 562, 563.
1479, Agnel, l. c., Nr. 576, 582—584.

(Agnel, Nr. 559) »pour ung drap paint aux arbalestiers qui tirent au blanc de la bute, avecques cirtains dictez dessoubz, que le roy a faiz, lequel drap a esté refait par deux foiz à l'occasion de ce qu'il n'estoit pas bien à l'appétit du roy . . .«

1478 Lecoy de la Marche, Le roi René, II, p. 379 »pour plusieurs menues paintures qu'il a faictes pour le roy, oultre les grosses, qu'il lui a faictes.

1479 (Agnel, Nr. 566) »sur la paincture de XXV targuètes, deux bannières, ung petit bannerot, les coustières de la pouppe du lutz de monseigneur«.

(Agnel, Nr. 570) »qu'il feist à Perolles des armes de feue Françoise, bastarde de La Roche«.

(Agnel, Nr. 572) »pour certaines paînctures qu'il a faictes au plaisir du roy . . .«

1480 (Agnel, Nr. 580) »pour fazon et étoffes d'un retaulle que nous lui avons fait faire, pour feue petite Françoise, lequel nous avons envoyé à l'église de Peirolles . . .«

Einen Kleiderbeitrag bezog auch er 1478 (Agnel 556 und 557). Viel mehr als diese gelegentlichen Sonderzahlungen würde uns interessieren, was sonst seine fachliche Dienstleistung für René gewesen war. Daß sie aber nicht immer künstlerisch hochwertigen Malarbeiten galt, ersehen wir auch aus den Sonderzahlungen, die der zweite ständige Maler Victor Hallier neben seinem regelmäßigen Solde bezogen hatte:

1477 (Agnel, Nr. 525) »pour avoir des estoffes à paindre la gallerie de monseigneur de Sault, à la tour, d'une chasse des cerfz et sangliers«.

(Agnel, Nr. 530) »pour l'ouvraige de paintreure, qu'il a fait à la tour d'Ayguières, de Sault«.

1478 (Agnel, Nr. 551) »pour la painture du bran que le roy lui fait faire à l'entrée de sa maison d'Avignon, qui porte ou coul les patenostres à la devise du roy et son mot: pas à pas, armoyé des armes dudit seigneur«.

(Agnel, Nr. 561) »pour faire certaine quantité de brans en peinture, que le roy lui fait faire pour mettre le long des hostelleries par là oû il passera«.

Viel reicheren Aufschluß geben die Quellen über den heute berühmten, auch als »peintre du roi« (Agnel, Nr. 534 und 560) bezeichneten Nicolas Froment,[1] wohnhaft in Avignon (Agnel 564). Da sind es durchwegs Zahlungen für konkret benannte Leistungen, von denen jene für das

[1] Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon; L'Abbé Requin, Documents, Nr. 43.

Gemälde des brennenden Buschen im Jahre 1476 zunächst die interessanteste ist (Agnel, Nr. 517).

Die sonstigen Arbeiten zeigen wieder das Feld, welches damals der Betätigung des Malers in fürstlichen Diensten geboten wurde, oft mehr Handwerk als Kunst:

1477 (Agnel, Nr. 523) »pour certaines painctures à plaisance, lesquelles ledit seigneur avoit divisées«.

(Agnel, Nr. 524) »pour faire encommencer son varlet à faire le combat des naves turquesques et chrestiennes en la galerie de l'ostel du roy, en Avignon«.

(Agnel, Nr. 526) »pour parfait paiement de plusieurs paintures, qu'il a faictes en la maison du roy, et la doreure du chandelier d'Aix«.

(Agnel, Nr. 529) »sur les naves que fait son homme en la gallerye d'Avignon«.

(Agnel, Nr. 534) »sur la painture d'unes bardes et d'un bordon, ...«

(Agnel, Nr. 536) »pour la painture de deux grosses naves, ung tabernacle de Turquye, faiz en la gallerie de la maison d'Avignon«.

1478 (Agnel, Nr. 548) »pour les armes de la royne, qu'il fait aux deux arcs vis à vis de l'ostel du roy en Avignon«.

(Agnel, Nr. 555) »pour une ymaige de Nostre-Dame de l'Annunciade qu'il a fait au roy; et dix escuz pour avoir des couleurs pour faire les armes de la royne au dos des arcs de pierre qui sont sur la rue, touchant les grans portes de la maison du roy, en Avignon«.

(Agnel, Nr. 558) »pour avoir paint une bannière aux armes du roy, pour Mengin trompète et sacqueboute des ménestrelz«.

(Agnel, Nr. 560) »sur la painture d'unes bardes et bordons«.

(Agnel, Nr. 554) »pour faire une bannière pour la sacqueboute des menestrielz du roy«.

1479 (Agnel, Nr. 564) »pour certains voirres à faire vitres, qu'il a fait venir de Lyon pour la maison du roy, en Avignon«.

(Agnel, Nr. 573) »pour avoir paint les armes de la royne aux arcs de la maison d'Avignon«.

(Agnel, Nr. 577) »pour reste de certaines paintures ...; et pour autres draps de paintures«.

(Agnel, Nr. 578) »pour la painture d'unes bardes«.

Zu dem Miniaturisten Georges Trubert und den Malern Pierre Garnier, Victor Hallier und Nicolaus Froment kam im Jahre 1479 als Miniator

für eine Handschrift des »livre du cuer d'amours epris« und offenbar nur für diese Spezialarbeit aufgenommen, der »enlumineur« Guillaume Porchier.[1] Er malte darin die Initialen und Rahmenornamente (»pour les lettres et vignetes«: Agnel, Nr. 601/2, 604/5, 608 und 610). Im November 1478 hatte nämlich René das Pergament für eine Abschrift seines genannten Werkes, wovon er ein Exemplar 1476 in einem eigenen Kästchen zur besonders guten Verwahrung unterbringen ließ (Agnel, Nr. 696), gekauft (Agnel, Nr. 715). Auf diese für unsere Ausgabe überaus interessante Stelle wird noch später näher einzugehen sein.

Mehr gelegentlich beschäftigte Künstler, gleich Guillaume Porchier, für bestimmte Arbeiten verschiedenen Umfanges, beziehungsweise solche, von denen fertige Bilder gekauft wurden, nennen die Rechnungen in der Zeit des letzten großen Aufenthaltes in der Provence (darunter Lecoy de la Marche, Le roi René (etc.) II. Pièces justificatives, Nr. 88, und S. 98):

1476 »A maistre Gentil, paintre, pour une banière aux armes du roy...«

»A maistre Hervian, paintre, pour ung Descendement de la croix, six petitz cruxefix et une Nonciade« und mehrere anonyme Maler:

»A ung paintre de Vienne, qui a fait les paternostres de la devise du roy.«

»A ung paintre de Lyon, pour une ymage de Nostre-Dame et ung jardin d'Olivet.« (Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi (etc.) II, S. 380.)

»A ung paintre de Lyon, pour trois toyles paintes . . .«

»Au paintre, pour les paintures des Cuers vollens et pour les chassons de la farce du Pet.«

»A ung Cathelan, pour cinq toyles paintes . . .« und mehrere nicht näher benannte Maler:

(Agnel, Nr. 514) »A ung paintre d'Avignon, . . . pour ung saint Christofle et deux poires muscades, que le roy a prins de luy.«

»Au paintre d'Avignon, pour plusieurs paintures prinses de lui, les quelles le roy a données à madamoyselle de la Jaille.«

(Agnel, Nr. 516) »Au paintre de Bourges qui fait Romme, pour sa poyne et estoffes.« (Vgl. dazu Lecoy, l. c., II, pièces justificatives, Nr. 88.)

1477 Nicolas Jannot, (Inventaire sommaire) »paintures a plaissance«.

»Peintre allemand« (Inventaire sommaire) »pour rabiller abillement de la moresque des serenes«.

[1] Der Name kommt in Angers vor (vgl. C. Port, l. c.).

Inventaire sommaire . . . Bouches-du-Rhône: »à Jacquet Scalle pour parfaire le tableau et le mirouer, ou est le visaige du roi qu'il a donne à la reine«.

Roumier peintre (Agnel, Nr. 535) . . . »qui lui sont deuz des paincturès, faictes par lui, en la sale d'Aix, des bestes estranges d'Alixandrie, oultre les estoffes qui lui furent payées«.

(Agnel, Nr. 537) Derselbe, »pour parfait de paiement des paincturès qu'il a faictes en la sale d'Aix et autres lieux«.

1478 (Agnel, Nr. 546) »A maistre Hanse, paintre d'Avignon, . . pour un crucifix, assis sur ung petit mont de calvaire, et deux ymaiges, l'un de Nostre-Dame et l'autre de Saint-Jehan, que ledit seigneur a fait mettre en sa chapelle de sa maison d'Avignon.«

(Agnel, Nr. 552) »A Thomas Grabusset,[1] paintre d'Avignon, pour un crucifix de boys avecques la croix estouffé de painture, que le roy a fait acheter . . pour l'eglise de Saint-Jéroisme, près sa bastide de Masseille . . .«

(Agnel, Nr. 550) »dix paulmes de gris estrange donné à Berthélemy Montanier, paintre«.

1479 (Agnel, Nr. 569) »A maistre Henriet, paintre, pour certaines pièces de paincturès en toile.«

(Agnel, Nr. 565) »A maistre Armant [Tavernery][2], paintre d'Avignon, pour ung grant mirouer, deux mirouers de mort, une pomme dorée, un autre grand mirouer, deux jeux de cartes et deux mirouers ardans.«

(Agnel, Nr. 568) Derselbe, »pour six draps paincts et historiéz de diverses paincturès, et cinq mirouers que le roi fist prendre et achater de lui«.

Mit Recht verwies P. Durrieu auf die den Westen und Südosten Frankreichs verbindende Rolle des Herzogs René I. in der Malerei seiner Zeit; verdanken wir ja seinen und den, wenn auch ebenso verstümmelt erhaltenen Rechnungen seiner zweiten Frau die meisten Malernamen, die P. Durrieu in seiner Darstellung für diese Provinzen Frankreichs, Anjou, Provence und vor allem Avignon, anführen konnte.[3] Freilich nützen uns die bloßen Namen praktisch sehr wenig, solange wir sie nicht sicher mit bestimmten, womöglich erhaltenen Schöpfungen ihrer künstlerischen Individualität verbinden können. Bis dahin sind sie

1 L'Abbé Requin, Documents (etc.), S. 24.
2 Vgl. L'Abbé Requin, Documents (etc.), Nr. 31.
3 P. Durrieu, La peinture en France 1422—1589. (In: Michel, L'histoire de l'art. Tome IV/2, p. 708 f., 712 f.)

mehr Teilbelege für Renés kunst- und kulturhistorische Bedeutung.

Die Erben Renés waren sein Neffe Charles von Anjou und sein Enkel René II. von Lothringen.[1] Es ist wohl kein bloßer Zufall, daß wir gerade den Maler des Königs René Pierre Garnier und vermutlich auch den »enlumineur« Georges Trubert nach Renés Tode weitab von der Provence in Lothringen bei René II. finden. Es zeigt von einem tieferen Interesse des Herzogs für die allgemein künstlerischen, aber wohl auch für die persönlich literarischen Interessen seines Großvaters. Gerade dieser Umstand stützt die Annahmen, die im folgenden an das Schicksal eines Teiles der Bibliothek des »Bon Roi« geknüpft werden müssen.

Pierre Garnier kommt als »peintre du duc« in den Rechnungen der lothringischen chambre des comptes in den Jahren 1482 und 1485 vor.[2] Interessant ist es, daß er eine Bibel auf Pergament für den Herzog gemalt hat.

In den Jahren 1490—1495 kommt als »peintre enlumineur« ein Georges vor, welcher gleichfalls Bilder für den Herzog zu illuminieren und für deren Einband zu sorgen hatte.[3] Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser Georges eben jener Miniaturenmaler Renés I. ist, der den Zunamen Trubert hatte und, wie früher ausgeführt wurde, sich in Arles ansässig gemacht hat. Lothringen scheint keine überragenden Maler und Miniaturisten besessen zu haben, als der Herzog im Jahre 1505/1506 den François Boursier eigens nach Paris geschickt hat, damit er dort die Kunst des Illuminierens lerne, den er dann bereits 1507 für sich arbeiten ließ.

1 Testament Renés. Quatrebarbes, l. c.. Tome II, p. 83 ff.
2 Inventaire-sommaire (etc.), Meurthe et Moselle. Archives civiles: Série B. Tome I, p. 122.
3 Inventaire-sommaire, l. c., I, p. 123 f. Vgl. dazu L. Maxe-Werly, Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois (etc.). In: Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. Discours, procès-verbaux et rapport, 1896, p. 257 ff. — P. Durrieu, l. c. In: A. Michel, l'histoire de l'art, Tome IV/2, p. 747 ff.

2. DIE HANDSCHRIFT 2597 UND DER MEISTER IHRER BILDER

Die Handschrift 2597 der Wiener Nationalbibliothek, 29 *cm* × 20·7 *cm*, III + II + 127 + II + III Blätter nach der mit Bleistift rechts oben durchgeführten jüngeren Foliierung — die ältere mit Tinte links unten angedeutet schließt auf fol. 127r mit der Zahl 126 —, ist mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen 1737 in die Wiener Hofbibliothek gekommen.[1] Eugen besaß im Rahmen seiner überaus wertvollen Handschriftensammlung einen ganzen Stock altfranzösischer Kodizes, die, bibliographisch verzeichnet, wenige Lücken gegenüber einem Bibliotheksverzeichnis, wie sie uns Delisle zahlreich von französischen Grandseigneurs der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mitgeteilt hat,[2] aufzuweisen hat. Leider hat die Auflösung des Nachlasses Eugens durch seine Erbin uns auch die Korrespondenz, welche er im Interesse der Erwerbung seiner Kunst- und Büchersammlung geführt hat, entzogen und hat mitverschuldet, daß wir bis heute über eines der interessantesten Kapitel aus Eugens Leben, nämlich Eugen als Büchersammler, so gut wie gar keinen genauen Bescheid geben können.[3] Nachdem dieser Weg von der jüngeren Zeit aus nach rückwärts die Geschichte der Wanderung unserer Handschrift geschlossen zu verfolgen versagt, geht man vielleicht besser von ihrem vermutlichen Schicksal nach Renés Tode aus. Daß sie bis zum Tode Renés in seiner Bibliothek geblieben war, wird aus den Ausführungen von E. Winkler im folgenden klar werden.

Bei seiner Übersiedlung in die Provence hat René auch seine Bücher von Angers dorthin bringen lassen. Lecoy de la Marche hat im 2. Band seiner Geschichte des Königs René aus dem aufgenommenen Inventar im Schlosse zu Angers[4] im Jahre 1471/72, ferner aus gelegentlichen Büchererwähnungen in Renés Besitz und aus dem im folgenden genannten Verzeichnis der nachgelassenen Bibliothek Renés eine Rekonstruktion der Gesamtbibliothek des Königs versucht.[5] Seine Unvollständigkeit ergibt sich aus der Lückenhaftigkeit des Inventars von 1471/72 in bezug auf die beträchtlichen Bücherbestände, die René

1 Alte Signatur: Eugen, fol. Nr. 142.
2 L. Delisle, Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale, Paris 1868. In: Haussmann, Histoire générale de Paris. Beispiele S. 106f. und 115ff.
3 Vgl. Ad. Ilg, Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund.
4 Lecoy de la Marche, Extraits des comptes et mémoriaux, p. 239ff.
5 Lecoy de la Marche, Le roi René. Sa vie (etc.) II. p. 184—190.

tatsächlich in Angers vor seiner Übersiedlung besessen haben mußte, und jener des Bibliothekskataloges von St. Maximin.

Nach dem Tode Renés war wohl ein großer Teil seiner Bücherei im Besitz seines Neffen und nächsten Nachfolgers in der Provence Charles von Anjou geblieben. Nach dessen frühem Tode kam das Gros dieser Bücherei gemäß seinem Testamente vom 19. Dezember 1481 an das Kloster St. Maximin mit Ausnahme der medizinischen Bücher, die er seinem Leibarzt Pierre Maurel testiert hat. Beim Durchgehen des Verzeichnisses dieser Bibliothek, welches J. H. Albanés veröffentlicht hat,[1] fällt es auf, daß gerade altfranzösische Bücher und eigene Werke Renés in dieser Teilbibliothek nicht mehr vertreten waren. Caesar de Nostredame berichtet uns nun, daß Foucquet d'Agoult, Seigneur de Sault, den die Witwe mit dem Sammeln der Gedichte und Huldigungen an René nach dessen Tode beauftragt hatte, einen größeren Teil der Bibliothek, und zwar gerade die »alten Dichter und Troubadours« besessen habe.[2] Doch scheint er die eigenen Werke Renés selbst, wie man allerdings nur vermutet hat, nicht übernommen zu haben.

In den Anmerkungen zu den Beschreibungen im Katalog der Miniaturenausstellung[3] führt Th. Gottlieb die Katharina von Lothringen (1588 — 1604), Herzogin von Bourbon, Schwester König Heinrichs IV. von Frankreich, Gemahlin Heinrichs I. (1599) von Lothringen, als seinerzeitige Besitzerin der Handschrift an. J. Guigard in Armorial du Bibliophile, S. 44, sagt von ihr: »Catherine de Bourbon avait une bibliothèque considérable. On y remarquait une belle collection de classiques grecs et latins, ce qui était assez rare pour cette époque. Elle avait en outre réuni plusieurs manuscrits de la plus grande rareté, avec une grande quantité de lettres autographes des principaux personnages de son temps. La plupart de ses livres étaient reliés à la manière de Clovis Eve qui, bien certainement, a dû travailler pour elle. Beaucoup d'entre eux portaient sur les plats six doubles C entrelacés formant croix, avec une flamme au centre, le tout dans un oval feuillé.«

Der heutige gelbe Maroquineinband (vgl. Abb. 23) der Wiener René-Handschrift ist später und wohl mit Anfang des XVIII. Jahrhunderts anzusetzen. Darauf deutet der in Silber tief gepreßte Dekor des Randes

[1] J. H. Albanés, La bibliothèque du roi René. In: Revue des sociétés savantes des départements, Ve série, Tome 8 (1874), p. 301—311.
[2] Caesar de Nostredame, Histoire et chronique de Provence, p. 646.
[3] Katalog der Miniaturenausstellung, 1902, S. 31.

und der Plattenstempel des Wappenrahmens, der zwei gekreuzte C umschließt. Letzteres findet man häufig meist bei Besitzerinnen wie einst bei Catharina Medici, der genannten Catharina von Lothringen, Besitzern wie Carl von Orleans (1573—1630), Carl IV. von Lothringen (1604—1675) und andern. Wir finden sie aber auch bei Kaiser Karls VI., des letzten Herrn Eugens, Bauten als Emblem verwendet. Das Vorsatzblatt zeigt in Silber die gleiche Art von Buntpapier wie der Einband bei Gottlieb: Einbände der Wiener Hofbibliothek, Tafel 60 und 61, hier in Gold. Die Richtigkeit der von Gottlieb nicht weiter begründeten Zuweisung der Handschrift als seinerzeitigen Besitz der Catharina von Lothringen vorausgesetzt, hätte man damit immerhin in der ziemlich langen Geschichte der Wanderung der Handschrift einen festen Zwischenpunkt erreicht.

Nach Lothringen zu dem Enkel und zweiten Erben Renés, dem Herzog René II., scheint ein Teil der Bibliothek seines Großvaters und vor allem der Nachlaß seiner eigenen Werke gewandert zu sein. Wir wissen, daß René II. etwas von den literarischen und künstlerischen Interessen seines Ahnen besessen hat, und zu ihm waren auch einige der Hofmaler Renés aus dessen allerletzten Jahren nach dem Tode ihres Herrn gewandert, um in Lothringen weitere Beschäftigung zu finden.[1] Die Nationalbibliothek in Wien besitzt selbst ein sehr interessantes miniiertes Manuskript, das wohl einst in Renés II. Besitz gewesen ist: Jean du Prier, Le songe du Pastorel (Nr. 2556);[2] aus diesem Kreis stammt wohl auch die gemalte Handschrift des Leonardus Aretinus, Kodex 2565, mit dem Besitzerwappen Renés II. Beide genannten Handschriften sind gleichfalls mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die Wiener Hofbibliothek gekommen.[3]

Es scheint wahrscheinlich, daß unsere Handschrift an die Catharina von Lothringen, nochmals die Richtigkeit der obigen Zuweisung vorausgesetzt, nicht durch die Familie Bourbon — sicherlich war sie nicht das seinerzeit an den Herzog von Bourbon vom Autor gewidmete Exemplar der Dichtung Renés —, sondern aus herzoglich-lothringischem Besitz gekommen ist. Jedenfalls bleiben auch dann noch große Lücken in der Überlieferungsgeschichte der Handschrift auszufüllen. Chmelarz hatte vermutet, daß der ältere Kampfgenosse des Prinzen Eugen in den Türkenkriegen, Prinz Carl von Lothringen, als Vorbesitzer auch der Vermittler

1 L. Maxe Werly, Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans les Barrois antérieurement à l'époque de la renaissance. (In: Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, Paris 1896) p. 286ff.
2 Vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen (etc.) Wien, Jhg. XIII.
3 Als Eugen, fol., Nr. 141 und 75.

bei der Übertragung unserer Handschrift an Eugen gewesen sei.[1] Wie noch andere Fragen, die sich an unsere Handschrift knüpfen, bleibt auch diese für die weitere Forschung noch endgültig und befriedigend zu lösen.
Die ursprünglich einheitliche Handschrift wurde später durch Transkription eines Textteiles und einen größeren Einschub in ihrer gleichmäßigen Ausstattung stark gestört, weil sich die hinzugekommenen Teile in Pergamentqualität, Beschriftung und Ausstattung von dem ursprünglichen Buchkörper deutlich abheben. Der Rest des letzteren umfaßt die Blätter 1 bis 56, 88 bis 112 und 115 bis Schluß. Die Linierung ist in violetter Farbe ausgeführt, die Zeilenzahl von 32 eingehalten worden. Die Schrift ist eine kalligraphische Minuskel; die Tinte ist oft grau und namentlich in den letzten Teilen der Handschrift stark abgewetzt (vgl. fol. 111, 124 und andere). Die Kapitelüberschriften, welche auch als Beischriften zu den Bildern dienten, in roter Farbe sind von der Hand des Kontextes und mit diesem gleichzeitig niedergeschrieben worden. Initialen leiten Prosa- und Versteile ein. Anfangs herrscht die miniierte Initiale bei den Prosa-, die einfache Majuskel oder kalligraphische Initiale bei den Versanfängen vor (vgl. Taf. XVIII), aber eine absolute Konsequenz, besonders im Schlußteil, ist nicht eingehalten worden. Diesem ältesten Teile der Handschrift waren die Miniaturen eingefügt. Wie der unausgeführte Teil derselben[2] zeigt, sind die etwas derben Rahmenornamente vor der Herstellung der Bilder gemacht worden. Ihren stereotypen Inhalt bilden wenig plastisch geformte Akanthusblätter mit Distelblüten, Erdbeeren, Gänseblümchen, Kornblumen, Balsaminen (Noli me tangere), stark stilisierter Glockenblumenart, Ehrenpreis- (Veronica, vierblättrig) und Steinbrech- (Saxifraga-) Blüten, dazwischen das Stechapfelornament. Dort, wo das Bild den Schriftspiegel nicht abgrenzt, werden Randleisten mit gleichen Motiven eingeschoben. Die Linierung für den Text nahm schon auf die Bildverteilung Bedacht (vgl. fol. 125v),

[1] E. Chmelarz, König René der Gute und die Handschrift seines Romanes »Cuer d'amours espris« in der k. k. Hofbibliothek. (In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, Jhg. XI), S. 139.
[2] Fol. 90r Tel estoit la façon de beau chastel et les vers, qui dessus le portal estoient disoient ainsi. [Kap. 237.] Vgl. Abb. 11.
Fol. 92r Les dessusdittes choses pendoient soubz la vaulte, et a ceste heure, parla Bel Acueil au Cuer et lui dit en ceste maniere. [Kap. 239.] Vgl. Abb. 12.
Fol. 97r »Comment Bel Acueil presente le Cuer a Amours.« [Kap. 242.] Vgl. Abb. 13.
Fol. 100r—v, 101r—v, 102r—v, 103r—v, 104r—v »tappisserie de la salle d'Amours«. I—X. [Kap. 250—259.] Vgl. Abb. 14.
Fol. 105v, Vgl. Abb. 15. — 108r—v, 109r—v, 110r—v: »tapisserie de Venus«. I.—VI. [Kap. 265—270.] Vgl. Abb. 16.
Fol. 111r »Icy parle Rogier bon temps.« (Vor Kap. 271. Auch die Handschrift P hat hier eine Miniatur.)
Fol. 111v »Icy parle le Viellart«. (Vor Kap. 272. Auch die Handschrift P hat hier eine Miniatur.)
Fol. 115r »Comment Pitie et Bel Acueil vindrent a la porte du manoir de Rebellion.« [Kap. 276.] Vgl. Abb. 17.
Fol. 118r »Icy dit Bel Acueil au Cuer les noms des gens, qui tenoient Doulce Mercy entfermee.« [Kap. 292.] Vgl. Abb. 18.
Fol. 125v [Kap. 314.] Vgl. Abb. 19.

wenn sie auch später vom Miniaturisten für seine Raumverteilung nicht immer ganz beachtet wurde. Man hat den Eindruck, daß eine streng disponierte Vorlage schon bei der Niederschrift der Wiener Handschrift vorlag. Der engere Linienrahmen für die Bilder, welcher in einer schmalen Goldborte bestand, die von schwarzen Linien begrenzt, nach innen zu von einer solchen in Blau oder zur Hälfte in Blau und Rot mit einem einfachen weißen Linienrahmen darauf abgelöst wird, ist in den vorletzten Rahmen fol. 115^r und 118^v gleichfalls unfertig geblieben. Es scheint auch der Miniaturist seine Arbeit knapp vor dem Abschluß unterbrochen zu haben.

Der große, nach der Umschreibung des alten Textes eingeschobene Teil[1] umfaßt die Blätter 57^r bis 87^v und ist durchwegs auf stärkerem Pergament geschrieben, die Linierung ist mit roter Farbe gemacht. Die Zeilenzahl ist analog dem ursprünglichen Teile auf 32 beschränkt. Die Schrift, mit dunkelschwarzer Tinte, ist kalligraphisch von sicherer Führung und bevorzugt in vielen Buchstaben bereits jüngere Formen. Die Initialen an den Prosaanfängen blieben unausgeführt, die Versanfänge haben einfache kalligraphische Initialen in Majuskelformen. Die Rotüberschriften sind in einem Zug mit dem übrigen Kontext niedergeschrieben worden. Die hier ersetzte Originalniederschrift sah in diesem Teil die Miniaturen, Abb. 8, und die lange Reihe der Illustrationen zum Liebesfriedhof vor, die, nach der Handschrift Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24399 zu schließen, welche sich in der Zahl und Verteilung der Miniaturen an die erste Fassung unserer Handschrift anlehnt, 29 Bilder umfassen sollte. Dafür sah die neue Niederschrift dieses Teiles, nach den schon bei der Foliierung freigelassenen Stellen fol. 58^v, 62^r, 66^r zu schließen — fol. 58^r, 56^v, 79^r sind unbeschriebene Zeilenreste übriggeblieben —, nur drei Miniaturen vor, wovon die letzte die Erklärung des Wappens des C. J. Caesar vorsah. Die zweite geplante Miniatur sollte offenbar den Inhalt der Abb. 8 zum Gegenstand haben. Was auf fol. 58^v dargestellt werden sollte, ist nicht ganz klar; vielleicht eine Illustration der überwältigenden Ansicht der Burg Amors (Kap. 139).

Der letzte Einschub (bei E. Winkler w5) umfaßt nur zwei, dabei in die alte Lage eingelegte Blätter 113 und 114, auf stärkerem Pergament, indes der Text selbst schon auf fol. 112^v unten beginnt. Die Zeilenlinien in gelblichgrauer Farbe, die Zeilenzahl auf 113^r der Gegenseite wegen auf

[1] Vgl. E. Winkler, S. 67, 71 ff. dieser Einleitung (w 4).

32 gehalten, wurde auf fol. 113^{v} auf 35, auf fol. 114^{r-v} auf 36 Zeilen erhöht. Die Schrift mit dunkler bis dunkelblauer Tinte, in kalligraphischer Minuskel, hat noch jüngere Buchstabenformen, als sie der vorbesprochene Abschnitt verwendet hatte; auf den Rektoseiten ist die Tinte stark abgewetzt. Der Beginn des Textes auf fol. 112^{v} sah eine unausgeführt gebliebene Initiale vor.

Der in Minuskel geschriebene Grundtext, nach E. Winkler w^{1}, hat nun auf zwei Hände sich verteilende, in Kursive geschriebene Korrekturen.

Die erste Hand[1] schreibt in schöner, ja oft zierlicher Kursive und verrät so einen sorgfältig schreibenden Sekretär. Die mir fast zufällig, durch die liebenswürdige Vermittlung des Herrn Direktors Langlois zur Verfügung gestellte Reproduktion einer Urkunde Renés vom 1. April 1479[2] (Tarascon) aus den Archives Nationales zeigt nun in der Schrift des Kontextes eine so überraschende, weit über die Schriftverwandtschaft gleicher Zeit und gleicher Schule hinausgehende Verwandtschaft selbst in den individuellsten Merkmalen, daß ich die Hand dieses Kanzleisekretärs Renés aus dem Jahre 1479 mit jener sorgfältig korrigierenden ersten Hand der Wiener Handschrift zu identifizieren wage.

Die Schrift der zweiten Hand[3] in den Korrekturen sticht von jener der ersten Hand kraß ab; sie ist flüchtig, verrät eine ungelenkere, wohl ausgeschriebene aber schwere Hand, deren Eintragungen den übrigen Text in seinem Äußeren geradezu brutal entstellen, besonders wenn man die grobe Ausführung einer Reihe von Korrekturen von »Dangier« in »Reffuz« in Betracht zieht, welche man beim ersten Vergleich fast einer noch gröberen, alten, ungefügen dritten Hand zuschreiben möchte. So rücksichtslos entstellend, sagt man sich, hätte doch wohl kein Sekretär des Königs zu korrigieren gewagt; nur dem Besitzer und geistigen Autor der Handschrift, in diesem Falle dem alten und kränklichen König René selbst, könnte man solche Korrekturen zumuten.

Zum Vergleich, ob es sich hier tatsächlich um die Hand des alten René handelt, steht mir leider nur seine Unterschrift auf der schon genannten Urkunde vom 1. April 1479 zur Verfügung. Sie zeigt eine gute Hand von schriftgewandtem, aber damals schon zitterigem Duktus. Sie scheint mir die Annahme für die Hand Renés in den Korrekturen der zweiten Hand

1 34^{v}, 38^{r}, 39^{r}, 48^{v}, 56^{r}, 90^{v}, 112^{r}.
2 Paris, Archives Nationales A 2—504.
3 41^{r}, 45^{v}, 53^{r}, 107^{r}, 121^{v}, 122^{r}, 124^{v}; für die Korrektur von »Dangier« in »Reffuz« vgl. u. a. fol. 48^{v}, 127^{v}.

in der Wiener Handschrift nicht auszuschließen; zur sicheren Bejahung aber wäre ein umfangreicheres Vergleichsmaterial nötig.
Die Korrekturen der beiden Hände decken sich nach der Feststellung von E. Winkler nicht mit den von ihm mit w^2 und w^3 bezeichneten textlichen Änderungen an der ursprünglichen Fassung w^1. Beide Hände scheinen mir ziemlich gleichzeitig korrigiert zu haben.
Der Beschreibstoff ist durchwegs Kalbspergament, doch im transkribierten Teile und in dem Einschub überall kräftiger und derber. Über das Lagenverhältnis und die Verteilung der ausgeführten und geplanten Miniaturen gibt die Beilage 2 eine Übersicht.
Die Datierung der Handschrift auf Grund der paläographischen Merkmale der Schrift läßt weiten Spielraum und nur eine relative Abschätzung der einzelnen Niederschriftphasen zu. Dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts kann man allgemein den Duktus und die Formen der ersten Niederschrift zuweisen; jene der Transkription und des Einschubes gehören dem Anfang des letzten Viertels an. Die eben besprochenen Korrekturen sind 1477 oder sehr bald danach zu datieren.
Viel bessere und genauere zeitliche Fixierung lassen das Kostüm und die Tracht der Personen in den Miniaturen zu. Es ist ja die Zeit, wo Details der Mode bereits rascher wechseln und ein Jahrzehnt daher merkliche Unterschiede in Kleidung und Tracht aufzuweisen hat. Leider fehlt es heute an einer so eingehend durchgearbeiteten Kostümkunde, die vor allem auf absolut sicher datiertem und kritisch gesichtetem Bildmaterial so aufbauen würde, daß ihr der Handschriftenbearbeiter seinerseits beruhigt die Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung undatierter Miniaturenhandschriften entnehmen könnte. Da er trotz dieser Mängel es aber doch häufig tut, schließt er einen verhängnisvollen »circulus vitiosus«; denn der Kostümforscher holt sich aus seinen nicht einwandfrei begründeten Datierungen wieder die Quellen für seine neuen Arbeiten.
Die in den letzten Jahrzehnten sich mehrende Faksimileliteratur[1] gibt nun doch bei sorgfältigster Vergleichung die Mittel zur jeweils selbständigen Nachforschung über Details der Kostümentwicklung und damit im Einzelfalle einigermaßen bessere Handhaben zur Verwertung der Kostüme und der Tracht für die nähere Zeitbestimmung undatierter Miniaturhandschriften. Im vorliegenden Falle hat noch vor allem das

1 U. a. C. Couderc, Bibliothèque Nationale, Album de portraits d'après les collections du département des manuscrits.

überaus reiche Originalmaterial der Wiener Nationalbibliothek die notwendigen Vergleichsobjekte geliefert. Danach gehört das Kostüm in den Miniaturen der Wiener Handschrift 2597 der Zeit 1460—1467 an. Es ist vielfach verwandt jenem, das uns zum Teil in Jean Foucquets Miniaturen[1] begegnet: die hohen Reitstiefel, das Jackett mit den ausladenden breitgestopften Schultern, die Hutformen mit Schmuckelementen, welche dann in den ersten Jahren Karls des Kühnen die weithin einflußreiche burgundische Mode überreich verwenden ließ; die immer länger werdende Haartracht zeigt in unseren Miniaturen noch nicht die Formen der ausgehenden sechziger und beginnenden siebziger Jahre, aber sie hat sich schon recht weit entfernt von der noch in den fünfziger Jahren beliebten Tracht der rasierten Schläfen und des Nackens. Etwa 1465 ist der Mittelpunkt der sich daraus ergebenden Datierung der Wiener Handschrift. So hat sie nun beiläufig im Gegensatz zu Chmelarz schon P. Durrieu beim ersten Sehen im Jahre 1891 angesetzt gehabt,[2] wie er überhaupt deren Wert und ihre Stellung in Bild und Text mit raschem Scharfsinn richtig erkannt und eingeschätzt hatte.

Die Miniaturen waren zunächst jener Teil der Handschrift, der in den letzten Dezennien dauernd die Aufmerksamkeit der weiteren Kunstkenner auf sich gelenkt hat, obwohl sie im Hause selbst längst als Cimelium geschätzt und 1809 vorübergehend (bis 1815) durch Napoleon in die Bibliothèque Impériale in Paris, von deren ausradiertem Stempel noch Spuren auf fol. 127^v zu sehen sind, entführt wurde.[3] Trotz der Anführung und allgemeinen Einschätzung durch Waagen[4] haben sie maßgebende französische Publikationen wie jene von Villeneuve-Bargemont, Quatrebarbes und Lecoy übersehen, bis Durrieus dauerndes Interesse[5] für ihre Miniaturen ihr die verdiente Aufmerksamkeit vor allem von seiten der jüngeren französischen Kunstforschung gesichert hat.

Wie schon bemerkt wurde, ist die Ausmalung der Wiener Handschrift ein Torso geblieben, aber ein solcher von überwältigender Wirkung und Bedeutung. Sechzehn Bilder im ganzen illustrieren den ersten Teil des Romans bis einschließlich Kap. 135.

1 Vgl. Grandes chroniques de France. Herausgegeben v. H. Omont. Taf. 19, 31, 32, 36, 38, 40, 45, 49.
2 P. Durrieu, Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne. (In: Bibliothèque de l'école des chartes, Vol. 53), p. 198 ff.
3 F. Mencik, Die Wegführung der Handschriften aus der Hofbibliothek 1809. Im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Wien, Bd. XXVIII. 1892.
4 G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I, S. 83 ff.
5 P. Durrieu, l. c., ferner derselbe in Michel, Histoire de l'art. Tome IV/2, p. 712.

Das erste Bild (Taf. II) führt uns ein in das Schlafgemach Renés: ein Halbdunkel erfüllt den Raum, den ein schwacher Lichtschein, von der unter eine Bank in der rechten Zimmerecke gestellten Lichtquelle ausgehend, leicht erhellt. René liegt träumend im Bette; Amor hat ihm sein Herz entnommen, das entgegenzunehmen Desir bereit ist. Die reiche Ausstattung des Gemaches mit den prächtigen, bodenbedeckenden, orientalischen Teppichen läßt den Beschauer an das Schlafgemach des Königs glauben. In der Ausstattung des Raumes fällt der starke orientalische Einschlag auf. R. Beer[1] verwies bereits auf den aus Ägypten stammenden, nach der Art einer Sâmâni- (Stroh-) Matte geflochtenen Bodenbelag. Auf persische Teppichvorlagen gehen die beiden Teppiche vor den Betten zurück. Durchwegs orientalisch ist die Kleidung des Gottes Amor: sein Überrock insbesondere entspricht mit seinen arabischen Schriftbordüren einem Ehrenkleid, wie es mohammedanische Fürsten als Zeichen einer besonderen Auszeichnung zu verleihen pflegten.[2] J. v. Karabacek hatte in den unverkennbaren Schriftzügen der Bordüren den Namen des Mamelukenfürsten Beresbaj und die Jahreszahl 825 der Hidschra (gleich 1422 nach Christi) lesen wollen. Kollege Dozent Dr. Theodor Seif äußerte sich nach nochmaliger Überprüfung der Schriftstellen zurückhaltender: »Der Künstler hat für die Kleidung des Amor echte orientalische Vorlagen gehabt. Die Schrift der Tirâze hat er, ohne die arabische Schrift zu beherrschen, in bewundernswerter Weise nachgezeichnet. Am besten gelang ihm der Tirâz am Ärmel, wo die Jahreszahl 825 (1422 nach Christi) einwandfrei zu lesen ist. Vom Tirâz am Halsausschnitt ist nichts lesbar, auf den beiden gleichen Stücken am Saum ist nur das Wort ›as-Sultân‹ zu erkennen. Ein Name oder eine Formel ist infolge der Verzeichnung nicht zu lesen. Die Schrift stimmt zur Datierung.« Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Maler hier Originalvorlagen in Renés Besitz mit größtmöglicher Treue zu kopieren versucht hat. Die Realistik in der Wiedergabe des Stofflichen wetteifert hier mit der Wirkung des vorzüglich wiedergegebenen Helldunkels. In dem Kopf des schlafenden Königs glaubt man ein Porträt Renés selbst wiederzuerkennen. Und doch bot der Text im Kap. 2 dem Maler außer der allgemeinen Zeitangabe und einer kurzen Andeutung der Handlung diesmal wenig im Verhältnis zu dem Inhalt der Szene, wie er sie empfunden und gemalt hat.

1 R. Beer, Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque impériale de Vienne. (In: Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures. 2e année), p. 22.
2 Vgl. Sitzungsberichte der Wr. A. W., 161. Bd., 1 Abh. (1908).

Nach dem folgenden Texte in Kap. 3 versieht nun Desir das personifizierte Herz Renés, den Ritter Cuer, mit der nötigen Rüstung, deren allegorische Deutung Winkler näher ausführt.[1] Hier soll nur die kostümgeschichtliche Seite dieser Rüstung, sie für die folgenden Miniaturen vorwegnehmend, gestreift werden. Zeigt das erste Bild in einigen Details schon ein eigenes Interesse fürs Exotische, so besonders in der Kleidung des Liebesgottes, so begegnet man auch weiterhin im Texte Renés selbst einer gewissen Vorliebe für »Althistorisches«. Dieser Vorliebe scheint der Maler auch in der Zusammensetzung der Waffen des Ritters Cuer Rechnung getragen zu haben; sie sind zum Teil ein Gemisch von Alt und Neu: der Helm ist der um 1465 nur mehr für Turniere übliche Stechhelm; der Harnisch dagegen entspricht der Zeit und verrät italienischen Einfluß in der mit Rüsthaken versehenen Kugelbrust und in der Stielscheibe am Handschuh; italienische Einflüsse verraten übrigens sonst auch die Rüstung des Courroux auf Taf. XI und mehr noch die Rüstungen im Bilde der Amazonenschlacht der Theseide, Taf. XX; es sind die italienischen »Brigantinen« — neben dem geschifteten Plattenharnisch — und der italienische Fußknechthelm. Der Schild des Cuer entspricht der Zeit. Dagegen ist der Kettenpanzer, der die Beine bedeckt und als Kettenhemd unter der Kugelbrust getragen wird, alt, überholt; er entspräche der Zeit um das Jahr 1400, und noch älter ist die Form des gotischen Stachelsporns statt des damals gebräuchlichen Radsporns. Ferner fällt nach unseren heutigen Kenntnissen an dieser Rüstung das Oberbeinzeug mit dem Kniebuckel und einigen Folgen des Unterbeinzeuges auf; statt der Kniemuscheln sind Scheiben angebracht.

Das zweite Bild (Taf. III) bringt die Begegnung des Cuer und Desir mit der Dame Esperance: an einer Waldlisiere unter einer Fichte steht das Zelt mit dem Marmorstein davor; Esperance begrüßt den im Sattel sich vorbeugenden Cuer. Die Darstellung lehnt sich diesmal mehr an den Text (Kap. 7) an, im Gegensatz zu dem folgenden dritten Bilde, der Begegnung zwischen Cuer, Desir und der Zwergin Jalousie (Taf. IV). In der Betonung des düsteren tiefen Forstes (»Forest de longue attente«) sucht der Maler wohl möglichst der Schilderung des Textes gerecht zu werden, sonst aber sträubt sich sein Schönheitssinn oder künstlerischer Idealismus gegen all die Häßlichkeit, die der Autor in seine Schilderung (Kap. 14) der Jalousie und ihrer Behausung zu legen versucht hat. Es ist

[1] Vgl. E. Winkler, S. 107 ff. dieser Einleitung.

eine Art eigener Textinterpretation durch den Maler, wie sie uns in seinen folgenden Bildern noch oft begegnet.
In enger Anlehnung an die allerdings knappe Schilderung des Textes hat der Maler in den beiden folgenden Miniaturen, insbesondere aber in der zweiten derselben, Kleinbilder geschaffen, die gewaltig von der sonst damals üblichen und uns überlieferten Illustrationsart der Zeit absticht: Das vierte Bild (Taf. V) vereinigt Cuer und Desir, durchnäßt nach dem selbstverschuldeten Sturme, zum Schlafe unter der Espe, über ihnen das Sternenzelt des Nachthimmels, rechts abseits der verhängnisvolle Zauberbrunnen.
Als Kontrast zu dieser Nachtszene malt der Künstler im folgenden fünften Bilde (Taf. VI) die in dem Glanz der frühen Morgensonne erstrahlende idealisierte Landschaft, in welcher er mit seinem Pinsel alle Lichtseiten der textlichen Darstellung noch kräftigst unterstreichen zu müssen glaubte. Dieses Bild war, wie wir bei dem Kopisten der Pariser Handschrift noch sehen werden, und ist heute noch das wirkungsvollste in der Illustrationsreihe der Wiener Handschrift. Während Desir noch in der Nähe der weidenden Pferde schläft, liest Cuer die ihm über die Vorfälle der Vornacht Aufschluß gebende Inschrift am Brunnen des Unglücks.
Schon das folgende sechste Bild (Taf. VII), welches den Augenblick festhält, wie Cuer die Schwelle der strohbedeckten Hütte der Melancholie, am Ufer des vorüberfließenden Baches der Tränen gelegen, betritt, hat den Maler wieder zur Milderung der Häßlichkeit und Düsterheit, wie sie das Kap. 12 des Textes erzählt, veranlaßt.
In eine Landschaft voll poetischen Reizes führt das siebente Bild (Taf. VIII) ein, die Begegnung zwischen Cuer, Desir, beide von Melancholie zu dem Übergang über den Fluß der Tränen geleitet, und dem schwarzen Ritter »Gram« (Soulcy) an der Brücke »Pas Perilleux«, die der letztere bewacht.
Mit nur geringer Variation der landschaftlichen Details bringt danach das achte Bild (Taf. IX) das Resultat der vorhergehenden Handlung, des eben ausgetragenen Zweikampfes, außerdem die neue Handlung: den abreitenden Ritter jenseits des Flusses, diesseits die Dame Esperance, welche herbeigeeilt den Ritter Cuer aus dem Wasser zieht, und Desir, der sich eben ehrfurchtsvoll vor ihr verneigt. Auf den eigenartigen Charakter der Landschaft unseres Malers wird im folgenden noch näher einzugehen sein; im allgemeinen aber konnte der Maler der Erzählung des Textes gut folgen und

nur in der Schilderung des etwas düsteren Tales hat er nach unserem Empfinden zu der üblichen Abweichung der Idealisierung Zuflucht genommen. Viel weiter vom »Realismus« des Autors ist die bildliche Wiedergabe der Burg des Ritters Courroux im neunten und zehnten Bilde (Taf. X und XI). Moos und Sträucher auf dem Gemäuer und im Hofe, sehr dezent angedeutete Sprünge in den Mauern entfernen sich weit von der textlichen Darstellung der verfallenen Behausung Courroux's; auch die Häßlichkeit der »Nachlässigkeit« (Paresse) wird nur zurückhaltend mit dem Pinsel geschildert. Lebhaft ist dagegen der Ausdruck des Courroux, der überrascht über den Eintritt Cuers und Desirs durch das geöffnete Fenster schaut. Auf die italienischen Einflüsse in der Rüstung des Courroux bei der Darstellung des Zweikampfes mit Cuer (zehntes Bild, Taf. IX), dem Desir gespannt zusieht, wurde schon verwiesen. Zarte Landschaft, mehr durch Kuppen angedeutet, umschließt in beiden Bildern die Burg. Wie anders — realistischer — hätte sie Jean Foucquet gezeichnet!
Den ganzen Reiz der poetischen Stimmung bringt diesmal wieder im Sinne des Autors die Landschaft im elften Bilde (Taf. XII). Am Waldrand begegnet der für Cuer Hilfe suchende Desir dem Boten Amors, dem »Humble-Requeste«, welcher vom Lager des Honneur, dessen Zelte unten am Flusse im Lichte der aufgehenden Sonne schimmern, daherkommt.
Wie Desir im prächtigen Zeltlager vom »Honneur« Hilfe für den Gefangenen Cuer erfleht, zeigt das zwölfte Bild (Taf. XIII).
Von einer einzigartigen malerischen Wirkung ist die dreizehnte Illustration: Cuer, Desir und Largesse, welche die Nacht unter der Fichte schlafend verbrachten, so erzählt es der Autor, erwachten und auf der Suche nach ihren Pferden entdecken sie in nächster Nähe die kleine Hütte des »Grief Soupir« mit der Inschrift. Die eigenartige Lichtwirkung und die Stimmung, welche das Ineinandergehen und die Ablösung des schwindenden Nachtdunkels der versinkenden Nacht mit den ersten kalten Lichtstrahlen der hinter der Hügelkette aufgehenden Sonne ergibt, hat der Maler mit außerordentlichem Geschick und Glück festzuhalten versucht und die Landschaft seinem malerischen Zwecke entsprechend geformt.
Ihr gegenüber steht die Wiedergabe des Lichtproblems der bei leichtbewölktem Himmel am dunstigen Horizont versinkenden Sonne, welche der Künstler in der vierzehnten Miniatur seiner Pinselkunst zur Aufgabe gestellt hat (Taf. XV). Der leicht rötliche Abglanz der noch über die

Höhen dringenden letzten Sonnenstrahlen an den Baumstämmen des Waldes, der rotgold erglänzende Himmel, die von hellbeleuchteten Rändern umsäumten Wolken kontrastieren mit der vom Dunkelblau der fernen Höhen über das noch kaum erkennbare Dunkelgrün der Mitte zu den dunklen Hängen im Vordergrund abgestuften, nunmehr im Abenddunkel schon versinkenden Hügellandschaft; das alles als Kulissen der Szene vor der Einsiedelei: Cuer, Desir und Largesse abgesessen und Nachtlager suchend. Ein derb realistischer Zug, der aber der Handlung der ganzen Szene eine gewisse Lebendigkeit verleiht, die Wiedergabe des strahlenden Pferdes.

Nach diesen zwei Extremen der Lichtwirkung ist es die am Mittag hoch über den Köpfen der Ritter stehende Sonne, deren Strahlen schwer auf der glitzernden Meereswoge lasten und leichte Schatten der Hutkrempen über die Gesichter der Leute verbreiten, in ihren vielseitigen Lichteffekten, welche den Künstler im vorletzten, dem fünfzehnten Bilde (Taf. XVI), beschäftigt: Cuer, Desir und Largesse haben die Sporen abgeschnallt, sie den Knappen samt Pferden übergeben und sind nun daran, in den Nachen der eben erwachten »Fiance« und »Attente« zu steigen, der sie zur Insel des Gottes Amor bringen soll.

Mit einer Nachtszene schließt nun das erhaltene Werk des Malers in der sechzehnten Miniatur unserer Handschrift (Taf. XVII). Cuer, Desir, Largesse und die beiden Schifferinnen, Fiance und Attente, landen nach einer stürmischen Überfahrt noch während der Nacht an dem von den silbernen Meeresfluten umspielten Eilande, wo »Compagnie« und »Amitié« Fischfang betreiben.

Die Wiener Handschrift bricht mit dem sechzehnten Bild in der weiteren Illustrierung ab. Von den einförmigen Bilderreihen des Friedhofes der treu Liebenden und den Teppichschemen abgesehen, hätte sich dem Maler noch viel Gelegenheit geboten, seine eigenartige Vorliebe für besonders kräftige Lichteffekte aufs neue zu betätigen, so vor allem in dem auf fol. 62^{r} vorgesehenen Bilde: die Ankunft im Hospital d'amour in der mondhellen Nacht (Kap. 146, vgl. Abb. 8). Die Fortsetzung seiner Arbeit hätte uns demnach noch gar köstliche Kleinbilder gebracht und uns für die künstlerische Wiedergabe besonderer Lichteffekte unseres Malers weitere schwer vermißte Belegstellen erhalten. Dieser Abbruch der Arbeit kann nur mit dem Ausscheiden des Meisters erklärt werden.

Waagen hat die 16 Miniaturen nach ihrer künstlerischen Güte auf zwei Hände verteilen wollen.[1] Wir haben es aber zweifellos mit einem einheitlichen Werke, mit einem Künstler zu tun, der trotz seiner blendenden malerischen Schöpfung in technischer Hinsicht gewissen Situationen gegenüber, besonders in der Perspektive und in der Plastik seiner Figuren, nicht ganz gewachsen war. Diese Schwächen verteilen sich auch auf Miniaturen, die Waagen der »besseren ersten Hand« zuweisen wollte, zum Beispiel Taf. VII und Taf. VIII. Die Eigenart des »Cuer-Malers«, soweit sie in seinem Werk, der Wiener Handschrift 2597, hervortritt, liegt einerseits in der zielbewußt gesuchten naturalistischen Wiedergabe der für eine solche besonders schwierigen Lichteffekte, wie sie sich an die markantesten Tageszeiten knüpfen, und anderseits in seinen eigenartigen poetischen Landschaften. Seine unvergleichliche Behandlung des Helldunkels,[2] ganz besonders in der ersten Miniatur (Taf. II), charakterisiert in seiner naturalistischen Wirkung vielleicht am besten der naive Betrachter unserer Tage mit seinem fast regelmäßigen Urteil: »Ach, das ist ja ganz modern gemalt!«, womit er die Befriedigung seiner nach streng naturalistischer

1 Die Verteilung der Hände nach Waagen: 1. Hand: Bild 1 (Taf. II), 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 14; 2. Hand: Bild 3, 6, 9, 12, 13.

2 Das Interesse für die Darstellung des Helldunkels war schon im Anfang des XV. Jahrhunderts rege. Wir begegnen ihm z. B. in dem Prachtwerk der Brüder Limburg (Les très riches heures de Jean de Berry in Chantilly, vgl. Ausgabe von P. Durrieu, Paris 1904), und zwar in den Szenen der Gefangennahme Christi und der Kreuzigung, Taf. 50 und 55. Aber es sind immerhin noch bescheidene, wenn auch sehr interessante Ansätze. Von den frühesten italienischen Künstlern ist Lorenzo Monaco (1371—1425) mit seiner Anbetung der Könige in diesem Zusammenhang zu nennen. Die häufigsten Szenen, die zur Darstellung des Helldunkels reizten, waren die Anbetung der Könige, die Ölbergszene, Gefangennahme Christi und die Kreuzigungsszene. Interessanter sind daher außer diesen religiösen Szenen die Helldunkelversuche des sogenannten »Martinus opifex«, eben jenes Buchmalers, der in gewisser Anlehnung an Konrad Witz vor allem die deutsche Übersetzung des Guido von Columna, Der trojanische Krieg (Handschrift Wiener Nationalbibliothek Nr. 2773), um die Mitte des XV. Jahrhunderts ausgemalt hat. Die große Masse der handwerksmäßigen Buchmaler, aber auch bedeutendere Künstler in diesem Fach begnügten sich noch lange mit der symbolisch angedeuteten Tageszeit, also etwa der Nacht durch das Anbringen der Sterne und ähnliches. Die Behandlung des freien Lichtes durch die Brüder van Eyck und nicht zuletzt ihre Helldunkelbehandlung in den Heures von Turin und Mailand haben in weiterer Folge sicher anregend gewirkt zur Wiedergabe besonders starker Lichteffekte, wie wir sie in dem Wiener »Cuer-Roman« Renés ganz besonders vertreten finden. Die weitere Heimat Jan van Eycks war wohl auch das Gebiet, wo die Lösung solcher Lichtprobleme besonders versucht und wohl am frühesten gerade in der Buchmalerei gepflegt wurde. Die italienische Kunst des XV. Jahrhunderts besitzt ein großzügiges Gemälde dieser Art, den Traum Konstantins von Pierro della Francesca unter den Fresken in San Francesco in Arrezo aus den Jahren 1460—1470. Wie in der niederländischen Buchmalerei um das Jahr 1470 die Wiedergabe solcher Lichteffekte selbst von schwächeren Meistern gut erzielt wurde, ersieht man an der Mondnachtszene in der Chronik von England, Wiener Nationalbibliothek Nr. 2534 (F. Winkler, Die flämische Buchmalerei, 1926, Taf. 39). Die prächtigen Helldunkelszenen im Hortulus animae zeigen bereits eine gewisse sichere Beherrschung der Technik und vorzügliche Beobachtung bei der Wiedergabe der Naturerscheinung. In Frankreich finden wir unter den Nach-van-Eyck'schen Malern das Helldunkel sehr gepflegt bei J. Foucquet und dem sogenannten Lavalmeister (J. Colombe); daß es gerade in der Tourer Schule besonders beliebt war, zeigen auch die Miniaturen von Jean Bourdichon in den »Les Grandes Heures de la Reine Anne de la Bretagne«, herausgegeben von L. Delisle. Aber während es bei allen den genannten Meistern meist an die früher genannten konventionellen Szenen gebunden ist, hat der »Cuer-Maler« in der Wiener Handschrift im frischen Zug ganz neue, bisher in der Malerei nicht zu belegende Probleme und Szenenbilder zum Gegenstand seiner besonderen Kunst gemacht. P. Durrieu hat gelegentlich auf den Maler einer Froissarthandschrift verwiesen, der auffallend »Helldunkel« in seinem Werke bevorzugt habe. Eine diesbezügliche Anfrage an die Bibliothèque Nationale brachte leider keinen positiven Bescheid.

Wirkung des Bildes gestellten Forderung unbewußt umschreibt. Bei seinen Landschaften, welche meist aus sich verschneidenden Kuppen und Terrainwellen gebildet wird, vermißt man die Tiefe und die realistische Gliederung der Szene; man gewinnt den Eindruck einer technischen Schwäche, die aber durch eine liebevolle Behandlung der Details, die sorgfältige stoffliche Wiedergabe und Differenzierung der Bäume und Sträucher und durch die warme Verteilung des Lichtes reichlich aufgewogen wird. All das macht den »Cuer-Maler« zu einem gewissen Gegenpol des Jean Foucquet, des »routinierten Zeichners und kühlen Realisten«. Damit nehmen die Miniaturen des Wiener Cuer-Romans eine eigene Sonderstellung unter den Werken der Buchmalerei jener Zeit, aber auch unter den noch zu besprechenden Werken des »Cuer-Malers« selbst ein.

Es haben sich noch zwei illustrierte Exemplare dieses Werkes Renés erhalten. Während das eine davon zur Gänze ausgemalt ist, blieb das andere in den allerdings sehr minderwertigen Miniaturen gleichfalls ein Torso. Nur die erstere Handschrift verrät in der Komposition einiger ihrer Bilder deutliche Beziehungen zum Wiener Kodex; es ist die Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24399, welcher dank dem besonderen Entgegenkommen der Leitung des Institutes und insbesondere der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Conservateur Henri Omont eine Reihe der wichtigsten Miniaturen zur Ergänzung der Textillustration und zum wissenschaftlichen Vergleich für die vorliegenden Abbildungen entnommen werden konnten. Wie E. Winkler auf Grund der Textvergleichung nachwies, geht ihr Text (P) auf die erste Niederschrift der Wiener Handschrift (w^1) zurück.[1] Die volle Abhängigkeit in den Miniaturen vom Wiener Kodex beschränkt sich aber nur auf das Bild des »Cuer vor dem Zauberbrunnen« (Taf. VI, Abb. 4), welches von der Vorlage direkt entlehnt wurde; dabei wurde jedoch den Personen das einheitliche Gewand der übrigen Bilder der Pariser Handschrift angelegt, den Pferden die Schabracke vertauscht, die üppige Wiese zum Teil als Rodung angedeutet, die Lichtwirkung und der Lichteffekt der aufgehenden Morgensonne der Vorlage nicht nachkopiert, so daß in P die wiedergegebene Sonnenscheibe mehr als Symbol der Zeit der Handlung gleich zum Beispiel den zahllosen zeitgenössischen Darstellungen der Nacht,

1 E. Winkler, Die textliche Stellung der Hs. 2597 der Wiener Nationalbibliothek; in der Festschrift der Wiener Nationalbibliothek (Wien 1926), S. 864 ff.

die nur durch angebrachte Sterne im Bilde angedeutet wird, erscheint. Den scheinbaren Schlagschatten in der Abb. 4 entsprechen in dem farbigen Original in Paris nur schwarze Pinselstriche ohne beabsichtigte Schattenwirkung. Nur bei der Lanze sollte ein Schlagschatten angedeutet werden, der aber in seiner falschen Orientierung das Unverständnis des Kopisten für die Größe der Schöpfung der Wiener Handschrift verrät. Der Umstand, daß gerade dieses eine Bild der Handschrift W kopiert wurde, zeigt auch, daß es schon damals wie auch meist heute noch den größten Eindruck auf den Beschauer gemacht hat. Der Kopist hat es sogar noch in P mit geringer Variation, nur dem Inhalt entsprechend, in der Komposition des vorhergehenden Bildes (Abb. 3) verwertet. Der diesmal sinnlos kopierte Schlagschatten des Zauberbrunnens verrät wieder das geringe Verständnis des Kopisten für den Realismus des »Cuer-Malers« in der Wiedergabe der schwierigsten Lichtprobleme. Von den übrigen Bildern der Pariser Handschrift lehnt sich keines mehr annähernd so eng an die dem späteren Miniaturisten dabei vorliegende heutige Wiener Handschrift an. Sehr entfernt klingt vielleicht noch in Abb. 5 die Vorlage W nach. Die Frage, ob neben W noch etwa Miniaturen einer älteren Handschrift des René-Romans als Vorlagen in P mitverwendet wurden, ist bei der Möglichkeit einer engen Anlehnung des Malers an den klaren Text, welche die scheinbaren Archaismen gegenüber dem heutigen Zustand von W erklärt, wie zum Beispiel bei der Wiedergabe des Wappens Renés (vgl. Abb. 9) und an anderen Orten, kaum bejahend zu beantworten. Der immerhin in der Zeichnung gewandte, wenn auch künstlerisch unvergleichlich weit zurückstehende Miniator der Pariser Handschrift hat sonst treu an seinen einmal geschaffenen Figurentypen, außer eben in der Abb. 4, festgehalten und ihnen vor allem ein anderes Kostüm, das seiner eigenen Zeit, gegeben. Nach diesen Merkmalen wäre die Pariser Handschrift in die Zeit Karls VIII., und zwar etwa 1485 zu setzen, wodurch eine Zeitdifferenz zwischen die von E. Winkler vor etwa 1477 angesetzte Niederschrift und die Ausmalung des Kodex eingeschoben erscheint. Gegen die sonst naheliegende Annahme, daß wir es hier mit der in Renés Rechnungen 1479—1480 belegten Porchier-Handschrift,[1] auf deren Niederschrift an der Wende von 1478 auf 1479 Agnel Nr. 715 zu beziehen ist, zu tun haben, scheint mir an sich schon der Umstand zu sprechen, daß René, der eben entsprechend der wörtlichen

[1] Vgl. E. Winkler, S. 93 dieser Einleitung.

Auffassung seiner korrigierten Datierung in W (1477) die Neuredaktion seines Werkes, und zwar im Wiener Kodex, abgeschlossen hat, nun Ende 1478 eben den alten ihm nicht mehr zusagenden Text für die neue Abschrift gewählt hätte; außerdem hätte dann der Abschreiber W nicht mehr direkt als Textvorlage benutzen können. Stilistisch fallen bei dem Miniaturisten der P-Handschrift zwei Dinge gegenüber dem Maler der W-Handschrift auf: die Anwendung der älteren, wenn auch noch lange nicht abgetanen Kompositionsart »der kontinuierlichen Erzählung«, die in einem Bilde mehrere inhaltlich einander ablösende Szenen vereinigt, wie sie in P, man muß gestehen, geschickt unter anderem in den Abb. 7 und 13 zusammengefaßt erscheinen. Dieses illustrative Kompositionsverfahren hat der »Cuer-Maler« mit seiner auf bildmäßige Wirkung hinzielenden Auffassung eines Handlungsmomentes absichtlich vermieden. In der Interpretation des Textes schließt sich der Miniaturist der P-Handschrift gerade dort, wo die dem »Cuer-Maler« Renés widerstrebende Darstellung des Häßlichen den letzteren oft zu weitgehenden Abweichungen von der textlichen Darstellung veranlaßt hat, seinerseits recht getreu an den Text des Romans an (vgl. Abb. 2); daß er für seine Bilder außer der Wiener Handschrift andere Vorlagen besessen hätte, ist nach dem sonst einheitlich geschlossenen Charakter seiner Illustrationen nicht anzunehmen.
Die Bilder der Pariser Handschrift Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1509 (bei E. Winkler mit C bezeichnet) lassen auf einen ganz untergeordneten Miniaturisten schließen. Vielleicht war die Qualität seiner Leistung mit Schuld an der frühen Unterbrechung (bei Kap. 43) seines Werkes, trotzdem die vollständige Illustration vorgesehen war. Die 24 ausgeführten Bildchen (vgl. Abb. 20) lassen keine Vorlage vermuten und sind nach der einförmigen Ausführung sozusagen in drei stereotypen Serien mit nur verändertem Inhalte, entsprechend der Textdarstellung und der ihm angepaßten Landschaftskomposition, flüchtig mit dem Pinsel hingeworfen worden. Sie halten sich qualitativ auf der Höhe der recht schwachen und daher handwerksmäßigen Miniaturen in den französischen Frühdrucken. Mit ihren wenig markanten Details fallen diese Miniaturen wohl in das vorletzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts.
Näheres über den unbekannten Künstler der Wiener Handschrift kann uns zunächst ein Vergleich seines Werkes darin mit anderen Arbeiten seiner Hand bringen. Seine enge Beziehung zu René auf

Grund der Handschrift 2597 legt es nahe, andere Arbeiten von ihm zunächst gleichfalls in Handschriften anderer Werke Renés und in Büchern der Bibliothek Renés zu suchen.
Noch weiter als bei den Tafelbildern war früher bei den Handschriften die Sucht in der Zuweisung von Buchminiaturen — Bild und Ornament — an den »schaffenden Künstler« René gegangen, wo sich nur sonst irgendeine Beziehung zu ihm bei einem Objekt vermuten ließ. Denn wenn schon nicht als Maler großer Kompositionen, so hatte man ihn um so eher als Buchmaler tätig sehen wollen. Auf eine solche »stille Betätigung« seiner Künstlerschaft glaubte noch Lecoy de la Marche die Worte »vous faisant familiairement sentir de mes petites et secrètes occupations« aus der Widmung von »Mortifiement de vaine plaisance« beziehen zu müssen.[1]
Wie stilistisch Verschiedenartiges, zum Teil schon dokumentarisch sich Ausschließendes hat Quatrebarbes[2] auch auf dem Gebiete der Miniaturmalerei Renés »Meisterhand« noch zugewiesen! Da sind es zunächst zehn Bilder, Illustrationen zu einer Livius-Handschrift in der Kupferstichsammlung der Bibliothèque Nationale in Paris; beim flüchtigen Blick springt die künstlerische Inferiorität des Malers in die Augen, der eher flämisch-burgundische Einflüsse verrät, wie auch die erste dieser Miniaturen eine gute Ansicht der Kirche Ste. Gudule[3] in Brüssel zeigt, in dessen Nähe wohl diese Miniaturen trotz sonstiger Anklänge an französische Buchmalerei der Zeit entstanden waren. Auch eine Reihe von Gebetbüchern galt Quatrebarbes in ihren Bildern und Ornamenten als Renés persönliches Werk. Doch lehnt davon schon als René nicht gehörig der Katalog der Bibliothèque d'Angers (Bd. 31) die dort verwahrten vier Blätter eines Missale und das miniierte Gebetbuch unter der Nr. 134 ab, dessen Bilder vom Katalogsverfasser für Pariser Arbeit erklärt werden.[4] Das sogenannte Brevier der Pariser Arsenalbibliothek[5] hatte man als für René II. von Lothringen, dem auch das Diurnal in der Bibliothèque Nationale ms. lat. 10491 gehört hat, gemalt erkannt.[6]

1 A. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, p. 74.
2 Quatrebarbes, Oeuvres complètes du roi René, Tomes I—IV.
3 Vgl. Ste. Gudule bei E. Bacha, Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique, 1913, Pl. XXV.
4 Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements, Tome XXXI, p. 227 f.
5 Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, série II, Paris 1: Bibliothèque de l'Arsenal, Tome 1, p. 453, Nr. 601. — Abb. vgl. Quatrebarbes, l. c., Tome I, p. 64 f.
6 Lecoy de la Marche, Le roi René, Tome II, p. 82. P. Durrieu, l. c. In: A. Michel, Histoire de l'art, Tome, IV/21, p. 747.

Das Gebetbuch der Bibliothek in Aix Nr. 19, mit 1458 datiert und mit Wappen Renés, hat nur Initialen, keine Bilder.[1] Interessant ist der Umstand, daß es im Kalender die gleichen, auf die Familie Renés bezüglichen Notizen hat, wie das Gebetbuch der Bibliothèque Nationale ms. lat. 1156 A. Das der zweiten Gemahlin Renés, Jeanne de Laval, einst gehörige Gebetbuch, heute in der Bibliothek in Poitiers,[2] dessen Miniaturen der Katalogsverfasser die Qualität der Jean Foucquetschen Miniaturen zuerkannt hat, ist qualitativ weit von diesen entfernt, seine Vollbilder zeigen eher eine entfernte Beziehung zu Jean Colombes Stil.[3]

Es verbleiben so drei Gebetbücher, die, mit Bilderschmuck versehen, engere Beziehung zu René aufweisen:

1. Die Handschrift des Britischen Museums, Egerton ms. 1070, abgebildet in »British Museum. Reproductions from illuminated manuscripts«, Series III, Pl. XXXVI und XXXVII. In der Beschreibung Gilsons wird sie mit Recht dem frühen XV. Jahrhundert zugeschrieben; ihre Entstehung dürfte der unteren durch das dort angebrachte Wappen Renés gezogenen Zeitgrenze (1435—1453) näher liegen. P. Durrieu schreibt eine ihrer Miniaturen Renés eigener Hand zu (A. Michel: Histoire de l'art, P. IV, 2, p. 710).

2. Ihr steht auch die Handschrift der Bibliothèque Nationale in Paris, ms. lat. 1156A, nahe. Im Kalender hat die Handschrift ganz kurze historische und biographische Notizen, zumeist auf René und seine Familie bezüglich; sie umfassen die Zeit von 1377 bis 1446 und decken sich mit jenen im Gebetbuche von Angers. Interessanter noch sind zwei Porträts auf fol. 61 und 81ᵛ. Das eine erklärte Bouchot für jenes Ludwigs II. von Anjou, das zweite für das Bild des jungen René selbst, und zwar zur Zeit seiner Rückkehr aus der burgundischen Gefangenschaft.[4] So weit reichen in den genannten Notizen die Vermerke über die Taten Renés. Auf fol. 113ᵛ ist das Skelett des gekrönten Königs, offenbar eine Kopie des bekannten Grabgemäldes Renés in Angers, nachgetragen. Die Entstehung des eigentlichen Gebetbuches verlegte Bouchot vor das Jahr 1437.

3. Das dritte Gebetbuch, die Handschrift Bibliothèque Nationale, ms. lat. 17332, hat ein einziges Vollbild, eine Madonna (Abb. 23). Die

1 Catalogue général (etc.), Départements, Tome XVI, p. 23 und 26 f.
2 Catalogue général (etc.), Départements, Tome XXV, p. 11.
3 Über Jean Colombes Stil vgl. A. Michel, Histoire de l'art 4/2, Fig. 490, p. 757; Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon.
4 H. Bouchot, Le portrait de Louis II d'Anjou, roi de Sicile. (In: Gazette archéologique 1886), p. 64—67, 128—131, Tafel 8 u. 20. Vgl. dazu: P. Durrieu, Les heures à l'usage d'Angers de la Collection Martin Le Roy, Paris 1912, p. 16 f. und p. 21. P. Durrieus Zuweisung an den »Cuer-Maler« in: A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 712. Abgebildet u. a. bei Coudere, l. c., Pl. LXVIII.

prächtige Ausführung der Miniatur steht in einem gewissen Gegensatz zu der veralteten Komposition. Trotzdem hat sie Durrieu, dessen Urteile ich mich hier anschließe, dem Maler der Wiener »Cuer«-Handschrift zugewiesen.[1] Die ältere Komposition, welche an die Vorlage einer italienisch-byzantinischen Madonna des Trecento erinnert, mag durch die Wiedergabe eines konkreten, vielleicht damals bekannten Devotionsbildes zu erklären sein. Sie erinnert an ein Madonnenbild — allerdings eine Mater Dolorosa — in Durrieus Besitz, das dieser der avignonesischen Schule um 1450 zuschreiben will.[2] Was bei dem Madonnenbild des Gebetbuches noch besonders auffällt, ist ein in diesem Zusammenhang ungewöhnliches realistisches Detail, das schwerlich auf eine Vorlage zurückgeht: die behaarte Warze auf der linken Wange der Madonna.

Von den eigenen Werken Renés ist »Le livre de tournois« seine früheste größere Arbeit (zirka 1450, vgl. E. Winkler). Es haben sich davon nicht weniger als sechs miniierte Handschriften erhalten,[3] davon fünf in der Pariser Bibliothèque Nationale, eine in Dresden. Sie kopieren alle mehr oder weniger glücklich in ihren Miniaturen jene einer Originalhandschrift, die man in ms. fr. 2695 als dem Exemplar Renés sehen will. Auf ihr beruht die Prachtausgabe von Champollion-Figeac[4] vom Jahre 1827, die in Handkolorit den Charakter des Originals ziemlich gut wiedergibt. Letzteres ist eine Papierhandschrift des XV. Jahrhunderts, worin eine Hand des XVI. Jahrhunderts fälschlich vermerkt hat: »Ce present livre a esté dicté par le roy René de Sicille, et painct de sa propre main.« Ein Vergleich mit der Wiener Handschrift läßt keinen Zweifel an dem Zusammenhang der Bilder, die hier in Deckfarben gemalt, dort in flüchtiger Federzeichnung mit Wasserfarben koloriert sind, als dem Werk eines Künstlers.

Diese engste Verwandtschaft fällt vor allem in dem Aufbau einzelner Szenen auf, welche durch eine außerordentlich lebhafte Mimik der Einzelakteure zusammengehalten und belebt werden.[5] Die Details der Zeichnung sowohl in den realistischen, ja individuell variiert anmutenden Köpfen wie in der Durchführung der Einzelfiguren bestätigen

1 P. Durrieu, Notes sur quelques manuscrits français (etc.). In: Bibliothèque de l'école des chartes. LIII, p. 141.
2 A. Michel, Histoire de l'art, Tome 4/2, Fig. 476.
3 Die Handschriften von »Les tournois«: Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2695 (saec. XV), 2696 (saec. XV, Kopie nach voriger Handschrift), 2692 (saec. XV, im Jahre 1489 vom Sire de la Gruthyse Karl VIII. geschenkt). 2693 (Kopie nach der vorigen Handschrift), 2694 (saec. XVII); Königl. Bibliothek in Dresden O. 52.
4 Champollion-Figeac (etc.), Les tournois du roi René, Paris 1827.
5 Vgl. z. B. Champollion-Figeac, l. c., Pl. III (Abb. 21) mit Tafel XIV u. XVI.

in allen ihren Vorzügen, aber auch in ihren Schwächen diesen engsten Zusammenhang — die eine schöpferische Künstlerhand.
Die sehr bescheiden angedeutete Landschaft in einzelnen Szenen des Turnierbuches tritt ganz zurück hinter die Darstellung der Handlung selbst. Die Massenszenen dieser Handschrift zeigen auch, daß die in einigen Beschreibungen als für den »Cuer-Maler« charakteristisch hervorgehobene Beschränkung der Handlung auf einige wenige Personen in der Wiener Handschrift bedingt war durch den damit illustrierten Text und viel weniger dem »Cuer-Maler« Renés als viel mehr einem anderen seiner zeitgenössischen Künstler, der, wie wir sehen werden, neben, jedenfalls zeitlich im engsten Anschluß an ihn gearbeitet hat, eigentümlich war. Die sehr enge Übereinstimmung der Wiener Handschrift des »Cuer-Romans« und des Turnierbuches in der Tracht und im Kostüm legt auch die zeitliche Entstehung beider Handschriften in einem sehr kurzen Abstand voneinander, etwa in der Zeit 1460—1465, nahe. Das im Inventar vom Jahre 1471/72 (Lecoy, Extraits [etc.], p. 267) genannte Manuskript: »Item ung cayez de volume, auquel est le commancement d'un tournay« ist auf ein Exemplar des eben besprochenen Werkes Renés zu beziehen.
Von dem älteren Gegenstück des »Cuer-Romans«, dem »Mortifiement de vaine plaissance« (1455), sind noch drei miniierte Exemplare erhalten: 1. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19039, 2. Brüssel, Bibliothèque Royale, Nr. 10308, 3. Berlin, Kupferstichkabinett.
Der ersten Handschrift hat Quatrebarbes die Illustration entnommen und sie als Werk Renés seinem Abdruck des Textes in Konturzeichnung beigegeben. Zeigt schon der Stil derselben die Unmöglichkeit der Zuweisung an René, so hätte die Datierung 1514, welche die Handschrift als Arbeit von Jean Cooper, in dem genannten Jahre vollendet, bezeichnet, vor einem voreiligen Schlusse warnen sollen.
Die Miniaturen der Brüsseler Handschrift gehören der flämisch-burgundischen Schule an, gemalt für Herzog Philipp den Guten.[1]
Von den Bildern der Berliner Handschrift nahm Durrieu an, sie wären verderbte Kopien eines Originals, das von unserem René-Meister ausgemalt worden sei.[2] Ich könnte dieser Annahme, welche Durrieu selbst später so wenig wiederholt hatte wie eine andere mutmaßliche Zuweisung

1 Die Publikation ihrer Miniaturen wird angekündigt in der Faksimileserie des Oeuvre Nationale in Brüssel.
2 P. Durrieu, Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans les bibliothèques d'Allemagne, p. 25.

der Miniatur in einem Gebetbuche der Biblioteca nacional in Madrid,[1] nicht zustimmen.

René zugeschrieben wurde auch die Autorschaft am ›Abusé en Cour‹. Ohne diese heute noch nicht abschließend entschiedene Frage zu berühren (vgl. E. Winkler), sollen gleichwohl die erhaltenen miniierten Handschriften davon hier herangezogen werden. Es sind zwei Kodizes der Bibliothèque Nationale in Paris. Der eine ist ms. fr. 25293, eine Pergamenthandschrift des XV. Jahrhunderts, deren Miniaturen als Renés Werk Quatrebarbes gleichfalls in Konturzeichnung seinem Textabdruck beigegeben hat. Sie haben keinen Zusammenhang mit dem ›Cuer-Maler‹ Renés. Vielmehr klingen sie stilistisch an den ›Laval-Meister‹[2] an.

Derber sind und stehen noch weniger in Beziehung zum genannten René-Meister die Illustrationen der zweiten Handschrift: ms. fr. 1989. Diese Pergamenthandschrift ist heute zusammengebunden mit dem Werke Pierre Michauds: ›Dance des Aveugles‹. Im Nachlaßinventar[3] der Charlotte von Savoyen (gest. 1484), der zweiten Gemahlin Ludwigs XI., begegnen wir der Notiz: ›Item liber que le roy de Cecille envoya au duc de Bourbonne, avec la dance aux Aveugles, en papier‹ (p. 359). Später kommt in demselben Inventar noch ein Exemplar von ›le livre de l'abusé en court, en parchemin‹ vor (p. 361).

Von dem René übrigens gleichfalls abgesprochenen Werke: ›Regnault et Jeanneton‹ (vgl. E. Winkler) erliegt in der Bibliothèque Nationale in Paris unter ms. fr. 12178 eine Kopie nach dem angeblichen Original in der ehemaligen kaiserlichen Bibliothek in Petersburg. Auch darin finden sich keine Beziehungen zum ›Cuer-Maler‹.

Wie schon bekannt, besaß René eine große Bibliothek, die zumeist aus Handschriften bestand. Waren darin auch ältere erworbene und gewidmete Kodizes vertreten, so hat René ähnlich wie Philipp von Burgund Handschriften für sich herstellen und malen lassen. Darin dürfte die in den Rechnungen so gar nicht hervorgehobene Hauptbeschäftigung der ständig um und für René tätigen Miniaturisten und Maler bestanden haben. Leider ist uns nur ein kleiner Bruchteil der Bücher Renés erhalten geblieben, und soweit wir ihn heute vornehmlich an der Hand der eingemalten

[1] P. Durrieu, Manuscrits d'Espagne (Bibliothèque de l'école des chartes, Tome LIV [1893]), p. 262 f.
[2] Von Jean Colombe, dem sogenannten »Laval-Meister«, der u. a. für Louis de Laval gearbeitet hat, stammen in der Wiener Nationalbibliothek die Handschriften: 2577/78 (Sébastien Mamerot, Geschichte der neun Helden und Heldinnen) und das Gebetbuch der ehemaligen habsburgischen Familien-Fideikommißbibliothek Nr. 3535.
[3] Bibliothèque de l'école des chartes, VI[e] série, Tome I, p. 338—366, 423—442.

Wappen Renés feststellen können, bietet er kein Material zum Miniaturenvergleich. Eine systematische Nachforschung und Zusammenfassung der erhaltenen Werke aus Renés Bücherei wäre noch durchzuführen. Erschwert wird diese Arbeit dadurch, daß ja nicht alle Handschriften seiner Bibliothek sein Wappen getragen haben und die engere Beziehung einzelner Handschriften zu René daher oft eines recht umständlichen Nachweises bedarf. In diese Gruppe von gemalten Handschriften fallen aber gerade zwei Kodizes, deren Miniaturschmuck ihre Zugehörigkeit zum Kreis Renés ernstlich erwägen läßt und sie uns für die Erkenntnis des Werkes des »Cuer-Malers« so überaus wertvoll macht.

Die eine ist die Wiener Handschrift der französischen Übersetzung von Boccaccios Theseide (la Théséïde) Nr. 2617,[1] die andere die Brüsseler Handschrift Bibliothèque Royale 10475, »Frontin, Stratagème«. Chmelarz hat im Jahrbuch der Kunstsammlungen, Bd. XIV, die Wiener Theseide ausführlicher behandelt und ihre gesamten Miniaturen in Schwarzheliogravüre reproduziert, nachdem Durrieu gleichfalls schon 1892 zu der Frage ihrer Künstler Stellung genommen hat. Die Miniaturen dieser Handschrift zerfallen deutlich in zwei Gruppen, denen zwei Malerhände entsprechen:

1. die Bilder fol. 14^{v}, 17^{v}, 18^{v}, 19^{r}, 39^{r}, 53^{r}, 84^{r}, 102^{r};
2. die Miniaturen fol. 91^{r}, 121^{r}, 138^{v}, 139^{r}, 152^{r}, 169^{r}, 182^{r}.

Die enge Verwandtschaft der ersten Gruppe mit den Miniaturen des Wiener René-Romans springt in die Augen und wurde bisher fast von allen sich mit ihnen befassenden Kunsthistorikern anerkannt. Sie wurden daher in der vorliegenden Publikation mit Ausnahme des Schreiberbildes auf fol. 17^{v} gleichfalls in Farben reproduziert, einerseits als stilistische Vergleichsobjekte, anderseits zur Ergänzung des Oeuvre des »Cuer-Malers« Renés, soweit es eben in der Wiener Nationalbibliothek erliegt (Taf. XIX—XXIV). Zwischen den beiden Miniaturengruppen dieser Handschrift liegen zwei Bilder (fol. 76^{v}, 77^{r}), die eigentlich zu einer Szene gehören und daher ganz gut als ein Doppelbild aufgefaßt werden könnten; Chmelarz hat es der ersten Hand, Durrieu der zweiten Hand zugeschrieben. Trotz der Schwäche in der Durchführung und im Kolorit der Szene »Ausritt zur Jagd« (fol. 76^{v}) scheint die Komposition entschieden der ersten Hand anzugehören. Der Aufbau des zweiten Teiles, der Kampfszene, dagegen und die Ausführung des ersten

1 Ein zweites Exemplar dieser Übersetzung ohne Miniaturen in der Handschriftensammlung der Wiener Nationalbibliothek 2632; diese kam aus der Bibliothek des Prinzen Eugen. Die Handschrift 2617 war frühzeitig in den Besitz der Habsburger in Brüssel (Margaretha) gekommen und wurde vom Erzherzog später Kaiser Matthias nach Wien gebracht.

Teiles sprechen für eine andere Hand, vielleicht eine Gehilfenarbeit; gleichwohl ist es nicht ausgeschlossen, daß dem zweiten Maler der Theseide diese Ergänzung der unfertig gebliebenen Arbeit des »Cuer-Malers« zugefallen war. Die Miniaturen des »Cuer-Malers« in der Theseide heben sich, bei aller engen Verwandtschaft in der Zeichnung der Köpfe und Figuren, in dem lebhaften Mienenspiel und der Realistik der Gesichter und der Art der Zusammenfassung des Szenenbildes doch von jenen des René-Romans ab; an Stelle der förmlich gesuchten Lichtprobleme geben sie eine vorzügliche Wiedergabe der Wirkungen des freien Lichtes und eine seltene Leuchtkraft der Farben verleiht ihnen eine besondere Frische und malerische Wirkung. Sie scheinen fortgeschrittener und etwas jünger zu sein als die Miniaturen des »Cuer-Romans« Renés. Das Rahmenornament ist qualitativ weit besser, vor allem naturalistischer als in der Hs. 2597.
P. Durrieu hat schon 1892 den Anteil der zweiten Hand an Miniaturen der Wiener Theseide als Jugendarbeiten Foucquets bezeichnet und hat an dieser Annahme auch später (1904) festgehalten;[1] heute ist sie nicht mehr zu halten. Der zweiten Hand der Theseide, also nach seiner Annahme dem jungen Foucquet, hatte P. Durrieu auch die Miniaturen der Boccaccio-Handschrift in der Universitätsbibliothek in Genf, ms. fr. 190, und die Miniaturen der dortigen Handschrift ms. fr. 5, »Le livre des Anges«, zugewiesen. F. Winkler hat dieser Malerhand noch den bessern Teil der Miniaturen in den »Heures des Saluces« im Britischen Museum zugeschrieben.[2] Nun sind aber alle diese Handschriften, wie F. Winkler in »Reisefrüchte« schon sagt, in die sechziger, siebziger Jahre zu datieren. Aubert hat den Genfer Boccaccio in die Jahre 1460—1480 gesetzt;[3] ich glaube diese Grenzen noch enger ziehen zu dürfen, und zwar etwa 1467—1473 mit höchstens verhältnismäßig geringer Abrundung nach oben und unten. Die Charakteristik des Malers gab H. Aubert treffend bei der Beschreibung der Genfer Handschrift; als ihm eigenartig hat er die Beschränkung der Massenszenen auf einige Vertretertypen, darunter seine besondere Vorliebe, wie bei den flämischen Künstlern, für Greise von semitischem Typus, Köpfe mit lebhaftem Ausdruck im Gesicht, deren in der Rede oder im Affekt erstarrter offener Mund die Zähne sehen läßt, hervorgehoben. Licht und Schatten verteile

1 P. Durrieu, La question des œuvres de jeunesse de Jean Foucquet, Paris 1904. (In: Recueil de mémoires publiés par la société des antiquaires de France.)
2 F. Winkler, Reisefrüchte (Zeitschrift für bildende Kunst, Jhg. 55 [1920]), S. 206. Vgl. British Museum, Reproductions from illuminated manuscripts, series I, Pl. XXXII.
3 H. Aubert, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève (Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures, Paris, 2e année, 1912), p. 82 ff.

er konventionell, ohne Rücksicht darauf, woher das Licht komme. Dagegen sei er zutreffend und gut in den Farbentönen. Die Landschaft sei ihm ein bloßes Akzidens. Aubert hebt auch mit Recht seine besondere Realistik in der anatomischen Treue bei der Wiedergabe der nackten Körper, besonders der abgemagerten und müden Gestalten, hervor. Hinzufügen will ich des Künstlers besondere Vorliebe für die farbenfrohen, reich gemusterten Gewänder und die Wiedergabe des stofflichen Prunkes. Wenn nicht Fläme von Geburt, meint Aubert, auf Parallelen zu Marmion verweisend, unterliege er jedenfalls sehr dem Einflusse der flämischen Kunst.

Läßt sich nun dieser »Boccaccio-Maler«, der nach der Wiener Handschrift den »Cuer-Maler« Renés ablöst, ja vielleicht eine Zeitlang neben ihm geschaffen hat, aber in Stil und Kostüm eine jüngere Kraft verrät, mit René sonst noch enger verbinden? Die Handschrift der Wiener Theseide läßt uns hier über recht wenig begründete Vermutungen nicht hinauskommen. P. Durrieu hat den Übersetzer der französischen Theseide in Louis de Beauvau, dem Übersetzer von Boccaccios Filostrato, vermutet, welcher sich selbst in der Vorrede als Nachahmer Renés bezeichnet hat; eine philologische Untersuchung steht hier leider noch aus.[1] Wer die Dame, beziehungsweise das Fräulein, welcher die Übersetzung vom Autor gewidmet und in dem Widmungsbilde das Manuskript überreicht wird,[2] ist, kann heute gleichfalls kaum mit einiger Sicherheit gesagt werden, solange man über den Autor des französischen Textes und den Kreis, in welchem die Übersetzung entstanden ist, nicht ganz Sicheres weiß. Aubert hat auf eine lose, aber immerhin wichtige Beziehung des Genfer Boccaccio-Manuskripts zur Provence und damit auch zu René selbst verwiesen: der Kopist der Genfer Handschrift sei identisch mit jenem einer Boccaccio-Handschrift der Bibliothèque de Carpentras; er nennt sich Philippus. Die miniierten Initialen seien nach Aubert in beiden Handschriften auf das gleiche Atelier zurückzuführen.[3] Wie schon angeführt, hat Durrieu dem Maler des Genfer Boccaccio noch die Miniaturen der Genfer Handschrift ms. fr. 5, »livre des Anges«, zugeschrieben, die für Renés zweite Frau, Jeanne de Laval, nach Aubert um das Jahr 1470, gemacht wurden.

1 P. Durrieu, Notes sur quelques manuscrits français, . . . dans des bibliothèques d'Allemagne, p. 30. Handschrift Nr. 3435 der französischen Filostrato-Übersetzung in Wien, Nationalbibliothek. Zahlreiche Handschriften in Paris, Bibliothèque Nationale.

2 Vgl. Chmelarz, l. c. (Jhg. XIV), S. 325. Seine Vermutung über den Zusammenhang der Malerhände der Theseide mit Hs. Bibliothèque Nationale Paris, ms. fr. 227 bestätigte sich nicht.
Viel eher wäre an eine Dame vom Hofe Renés zu denken; vielleicht an Blanche, später Frau des Bertrand de Beauvau?

3 F. de Mély, Le Boccace de Carpentras (Revue de l'art ancien et moderne 1911), p. 311—316. Die von Mély abgebildeten primitiven Miniaturen sind nicht vom Maler des Genfer Boccaccio.

Am wichtigsten scheint mir aber für diese Zusammenhänge die zuerst von Durrieu behandelte und in den Miniaturen gleich seiner Zuweisung der Miniaturen in den beiden genannten Genfer Handschriften und der zweiten Künstlerhand der Wiener Theseide dem jungen Jean Foucquet zugeschriebene Handschrift der Bibliothèque Royale de Belgique, Nr. 10475 zu sein.[1] Mit den beiden erwähnten Boccaccio-Handschriften in Genf und Carpentras verbindet sie die gleiche Schreiberformel des Kopisten »Phyllypus«. Leider genügen die mitreproduzierten Schriftreste in den Miniaturenfaksimiles nicht zur Feststellung, ob wir es in allen drei erwähnten Originalen auch tatsächlich mit dem gleichen Schreiber zu tun haben oder ob bloß eine mechanische Übernahme der Subskriptio aus der Vorlage erfolgt war. Durrieu hat in der abgebildeten Initialminiatur A der Brüsseler Handschrift richtig den Maler der Genfer Boccaccio-Handschrift erkannt. In dem seitwärts stehenden König, welcher den vor Karl VII. von Frankreich knienden Autor mit dem gewidmeten Buche gewissermaßen einführt, hat Durrieu mit viel Wahrscheinlichkeit den König René erkennen wollen, der dann wohl auch als Auftraggeber für das dem König von Frankreich zu widmende Werk zu gelten hätte. Die Handschrift müßte nach dieser Widmung vor 1461 entstanden sein. Doch auch hier läßt mich das Kostüm ernstlich bezweifeln, daß wir es in der Brüsseler Handschrift mit dem tatsächlichen Widmungsexemplar zu tun haben. Vielmehr halte ich den Kodex für eine von René zurückgehaltene Kopie aus der Zeit um 1470. Auf der gleichen Tafel bildete Durrieu eine andere der sechs mit realistischen Köpfen geschmückten Initialminiaturen ab, als Vergleich zu dem bekannten Emailporträt des Jean Foucquet im Louvre, um den stilistischen Zusammenhang mit dem Tourer Maler darzutun. Er hielt auch diese Köpfe für das Werk des Malers der Genfer Handschrift. Soweit die Reproduktion einen Vergleich gestattet, schien mir der in Schwarzweiß abgebildete Kopf beim ersten Vergleich viel eher eine Arbeit unseres »Cuer-Malers« zu sein und an die Köpfe des Ritters Courroux am Fenster (Taf. X), an die beiden Gefangenen in der Taf. XXII und an verschiedene andere Köpfe, besonders in den Taf. XXIII und XXIV und solche in dem Turnierbuche Renés zu erinnern, was für die Brüsseler Handschrift ein Analogon zu der Ausmalung der Wiener Theseide ergeben würde. Aber weitere mir in liebenswürdigster Weise von der Leitung der Bibliothèque Royale de Belgique zur Verfügung gestellte

[1] P. Durrieu, La question des œuvres de jeunesse de Jean Foucquet, Pl. VII.

Photos zeigten sofort, daß tatsächlich die ganze Handschrift von dem Boccaccio-Maler miniiert worden ist. Sie bestätigt uns aber immerhin mehr als die anderen vorgenannten Handschriften eine engere Beziehung des »Boccaccio-Malers« zu König René und seinem Kreise und läßt es um so wahrscheinlicher erscheinen, daß auch die Wiener Theseide-Handschrift eng mit René zusammenhängt.

Diese letztere Handschrift bleibt daher vorläufig die einzige, die zugleich nebeneinander die Hände zweier Miniaturenmaler (»peintres«) aufweist, welche vielleicht kurze Zeit mit-, aber jedenfalls nacheinander in König Renés Diensten tätig waren, und zwar gerade in jener Zeit, wo die Quellen in der Überlieferung der Namen und der Werke seiner Maler versagen, vornehmlich also in den Jahren 1460—1470.

Zunächst interessiert hier die Person des ersten ihrer beiden Künstler, unseres »Cuer-Malers« selbst. Chmelarz und Durrieu haben zu der Frage seiner Identifizierung mit uns bekannten Namen Stellung genommen. In seiner Arbeit über die Handschrift 2597 im Wiener Jahrbuch, Bd. XI, lehnte Chmelarz die Verbindung des Künstlers mit einem bestimmten Namen ab. Die »erste Hand« in den Miniaturen der Theseide schien ihm wohl nahe verwandt mit dem »Cuer-Maler« zu sein (Jahrbuch XIV); doch scheute er die Folgerung der Identität und wies die ersten Miniaturen der Theseide dem Jean Foucquet zu, die Bilder der »zweiten Hand« der genannten Handschrift dafür einem Maler der Foucquetschen Richtung. Durrieu dagegen identifizierte diesen zweiten Künstler der Theseide zu Unrecht mit dem jungen Jean Foucquet selbst, den ersten Meister aber mit dem »Cuer-Maler« und glaubte diesen in dem »Barthélemy Deick« wiederzufinden.[1]

Zu dieser Annahme Durrieus soll hier kurz Stellung genommen werden. Die Persönlichkeit des Barthélemy Deick ist für uns, wie so häufig in der Zeit der französischen Primitiven, in ihrer künstlerischen Individualität wegen Fehlens von auch nur halbwegs sicher für ihn belegten und erhaltenen Werken nicht zu fassen. Eine lose Verbindung in dieser Richtung dürfte vielleicht Durrieu in dem Gebetbuche der Bibliothèque Nationale ms. fr. 17332 mit der Überlieferung (Agnel, l. c., Nr. 506) über die Ausmalung eines Gebetbuches durch Barthélemy, insbesondere im Jahre 1452, gesehen haben. Sonst hat Durrieu seine Annahme mit dem Hinweis auf die trotz der spärlichen Überlieferung wohl mit Recht

1 P. Durrieu, Notes sur quelques manuscrits français (etc.) p. 30.
Derselbe, La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422—1589). In: A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 710 ff.

angenommene besondere, René nahe Stellung des genannten Meisters begründet, der auch eine besondere künstlerische Qualität, wie sie Pélerins Angabe voraussetzen läßt, entsprochen hätte. Dieser Annahme für die Autorschaft Barthélemys an den Bildern der Wiener Cuer-Handschrift 2597 und an dem ersten Teil der Miniaturen der Wiener Theseide scheint mir vor allem der Torso der Arbeit am René-Roman, welche nach der früher angesetzten Datierung vor das Jahr 1470 fallen muß, zu widersprechen. Nur die Ausmalung des »Livre des tournois« ist als größere Arbeit unter den derzeit feststellbaren Buchmalereien unseres Meisters abgeschlossen worden. Es scheint mir unwahrscheinlich, daß René die Prachthandschrift des »Livre du cuer d'amours espris«, deren Bilderschmuck wirklich spätestens 1465 fallen dürfte, unausgeführt gelassen hätte, wenn deren Künstler nach P. Durrieus Annahme Barthélemy gewesen wäre, der in seinen Diensten und in seiner allernächsten Nähe nach Durrieu selbst bis 1476 gearbeitet hätte. Von den sonst überlieferten Malernamen, deren Träger damals möglicherweise in Renés Diensten gestanden haben könnten, wären jene des Georges Trubert, vielleicht Coppin Delf zu erwägen. Aber die Wahrscheinlichkeit für diese beiden Maler ist noch weit geringer als bei Barthélemy, die Entscheidung um so weniger zu treffen, als wir auch die künstlerische Persönlichkeit der beiden letztgenannten Maler nicht fassen und ihren Malstil daher mit keinem erhaltenen Denkmal verbinden können. Zur Vermeidung weiterer Schwierigkeiten und Mißverständnisse scheint es daher angezeigter zu sein, von einer Identifizierung des »Cuer-Malers« – »Maître du Cœur d'amour épris« nach P. Durrieu – mit einem bekannten Künstlernamen derzeit abzusehen und es der weiteren Forschung zu überlassen, die historische Persönlichkeit dieses neben Jean Foucquet bedeutendsten und interessantesten Buchmalers der französischen »Primitiven« des XV. Jahrhunderts überzeugend festzustellen. P. Durrieu hat, wie erwähnt, den zweiten Maler der Theseide und jenen des Genfer Boccaccio mit dem jungen Jean Foucquet identifizieren wollen. Auch Aubert und neuerlich F. Winkler haben auf die Unmöglichkeit dieser Gleichstellung hingewiesen. Wenn aber Durrieu bei der Brüsseler Handschrift Nr. 10475 auf diese Weise eine engere Beziehung zwischen René und Jean Foucquet hergestellt wissen wollte, so traf er damit eine Frage, die sich unwillkürlich bei dem feststehenden Interesse Renés für bedeutende Künstler aufdrängt, warum er den in seiner Nähe, in der Stadt Tours, die René bei seinen Reisen so oft berührt hatte und die

ja so nahe an Angers, beziehungsweise an sein Lieblingsschloß Saumur grenzt, wirkenden Künstler für seine Arbeiten nicht herangezogen hat. Der Ruhm Jean Foucquets als Maler war schon lange vor 1470 weithin verbreitet. Warum riet er zum Beispiel 1458 nicht den Kammerräten in Angers, sich etwa an Foucquet in seinem Auftrag zu wenden? Die noch immerhin wahrscheinlichste Begründung dafür wäre der Umstand, daß er im Kreise seiner ständigen, ihn damals auch in die Provence begleitenden Künstler einen solchen hatte, der nach seinem Urteil Gleichwertiges, vielleicht seinem Geschmack Entsprechenderes als Jean Foucquet bieten konnte; in dem konkreten Falle vom Jahre 1458 hat es sich ihm wohl nur um die Beschaffung einer billigen Kopie gehandelt.

Gleichwohl ist aber auch der »Cuer-Meister« der sogenannten »Tourser Schule« im weitesten Sinne beizuzählen, allerdings nicht jener, die später unter dem mehr oder weniger deutlichen Einfluß Foucquets gearbeitet hat. Er scheint vielmehr der ältere Zeitgenosse des jüngeren Foucquet gewesen zu sein. Mehr maltechnische als künstlerische Momente legen diese Zuweisung an den genannten Kreis nahe. Die besonders charakteristische Modellierung in Strichen und Punktiermanier, welche übrigens schon ältere Vorläufer hatte, die eigenartige Wiedergabe der Sträucher und zum Teile des Gras- und Baumwuchses fällt selbst in den sonst in der Komposition voneinander so verschiedenen Landschaften des »Cuer-Malers« und eines Jean Foucquet deutlich auf; auf die sonstigen gemeinsamen oder nahverwandten Züge in den Werken dieser beiden Maler wurde schon früher öfter verwiesen.

Ein Versuch der Einstellung des »Cuer-Malers« in die allgemeine Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei wäre bei dem heutigen Stande unserer Kenntnis von derselben und bei dem Dunkel, das noch vor allem über dem unmittelbar der hier in Betracht kommenden Zeit vorangehenden Zeitabschnitt der Jahre 1440—1460 liegt, verfrüht; daß aber gerade unserem Künstler in dieser Entwicklungsgeschichte eine ganz besondere Bedeutung zukam, verbürgt die uns heute noch fast unvermittelt und überraschend scheinende hohe Qualität seiner künstlerischen Schöpfungen, die ihn als gleichwertigen — nach dem Urteil vieler Kunstkenner als den interessanteren — Rivalen eines Jean Foucquet erscheinen läßt.[1] »Le grand artiste inspiré« nannte ihn daher mit Recht einer der besten Kenner französischer Kunst: Graf Paul Durrieu.

[1] P. Durrieu, La peinture en France (etc.). In: A. Michel, Histoire de l'art, Tome IV/2, p. 737.

BEILAGE I

DIE MALER UM RENÉ

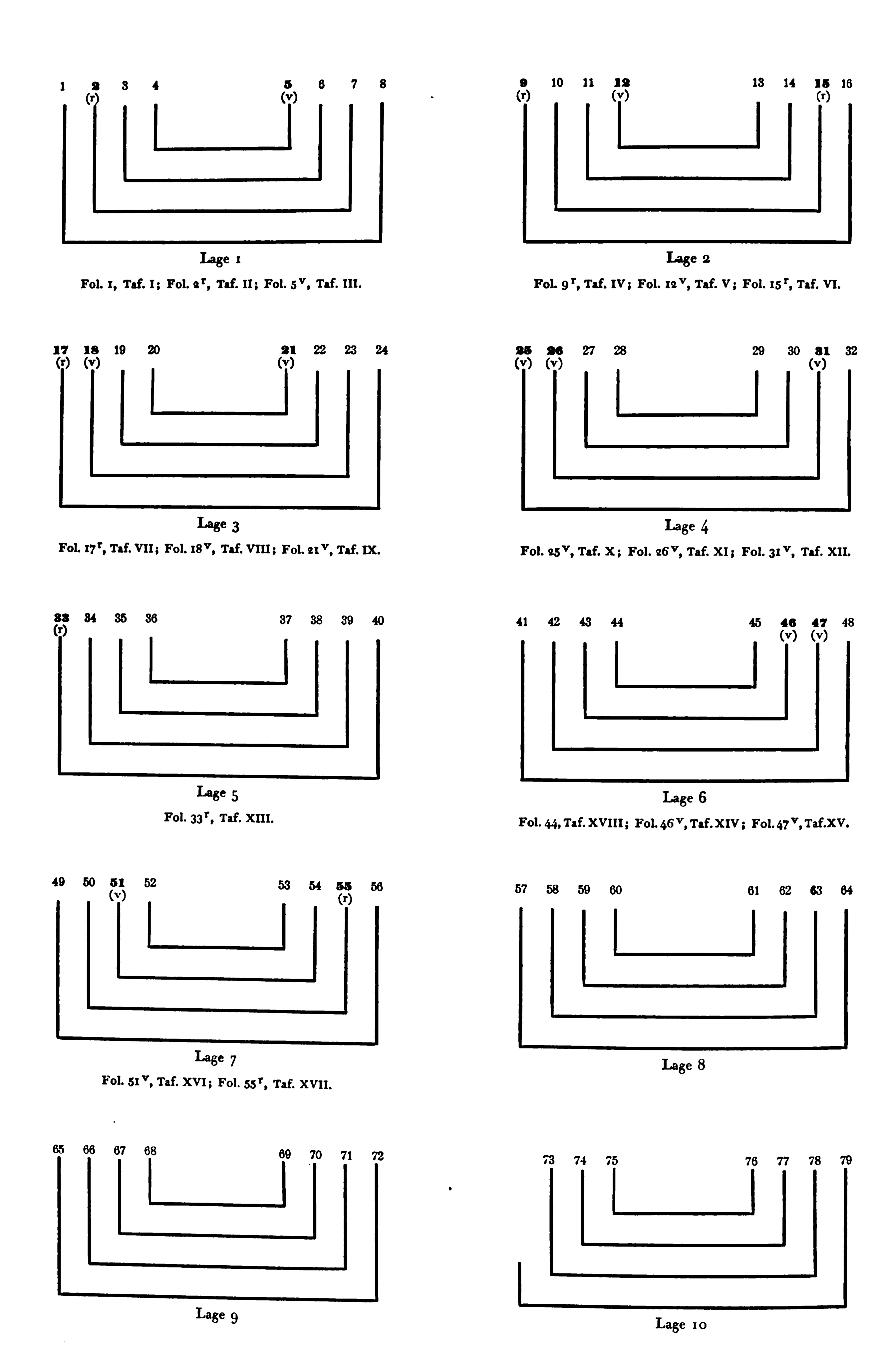
1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455	1456	1457	1458 bis 14
Bertholomieu de Cele, de Cler, de Clerc *peintre du roi*	**Barthélemy**	**Barthélemy Gilz** *peintre et varlet de chambre*		**Berthélemy Deick** *peintre du roi*	**Berthelemy Deick**						
Pierre du Villant *peintre du roi*				**Pierre Dubillant** *peintre* et (?) *brodeur du roi*							
	Jehan Chapuis *peintre d'Aix*										
	(Am 15. Oktober erbat René von »Jehanot le Flament« zwei andere, bessere Maler)			**Geffelin,** *peintre d'Angiers*							
				Jacob Deprast *peintre du roi*		**Jacob Deprast** *peintre*					
	(Arbeiten im Schlosse von Saumur)			**Jehannin Joulain** *peintre de Paris*							
				Heine *peintre*							
					Thomas de Bassigny *enlumineur*						
					Jean Lemaistre *peintre*	**Jean Lemaistre**	**Jean Lemaistre** *peintre vitrier*				
									Coppin Delf *peintre*		*(1459 empfahl* ih. R… *Kammerräten* n…
									(Peintres de Jeanne de Laval [1456—60]: Adenot Lescuyer Angers, Jean Miffault enlumineur Angers)	**Lyon Dafforli** *peintre du roi*	
											»Cuer-Ma

…is 1468	1469	1470	1471	1472	1473 bis 1475	1476	1477	1478	1479	1480
	(?) Berthelemy Deik *varlet tranchant*		*»un petit basset, sur lequel escript* Barthélemy«			*nach P. Durrieu gest. vor 28. III. 1476*				
…ri ihn René den …en in Angers)				Coppin Delf				Coppin Delf		
	Georges Trubert *enlumineur du roi*	Georges Trubert	Georges Trubert			Georges Trubert				
			Bertault le bègue *enlumineur du roi*							
						Hervian *peintre (Avignon?)*				
						Gentil *peintre*				
						Peintres de Bourges d'Avignon de Vienne de Lyon				
						Pierre Garnier (Préfichault) *peintre du roi*	Pierre Garnier	Pierre Garnier	Pierre Garnier	Pierre Garnier
						Nicolas Froment *peintre d'Avignon (peintre du roi)*	Nicolas Froment	Nicolas Froment	Nicolas Froment	
							Victor Hallier *peintre du roi*	Victor Hallier	Victor Hallier	Victor Hallier
							Nicolas Jannot *(Avignon?)*			
							»peintre allemand«			
							Jacquet Scalle *peintre d'Avignon*			
							Roumier *peintre*			
								Hanse *peintre d'Avignon*		
								Barthélemy Montanier *d'Avignon*		
								Thomas Grabusset *peintre d'Avignon*		
									Guilhem Porchier *enlumineur*	
									Henriet *peintre*	
									Armand Taver-nery *peintre d'Avignon*	

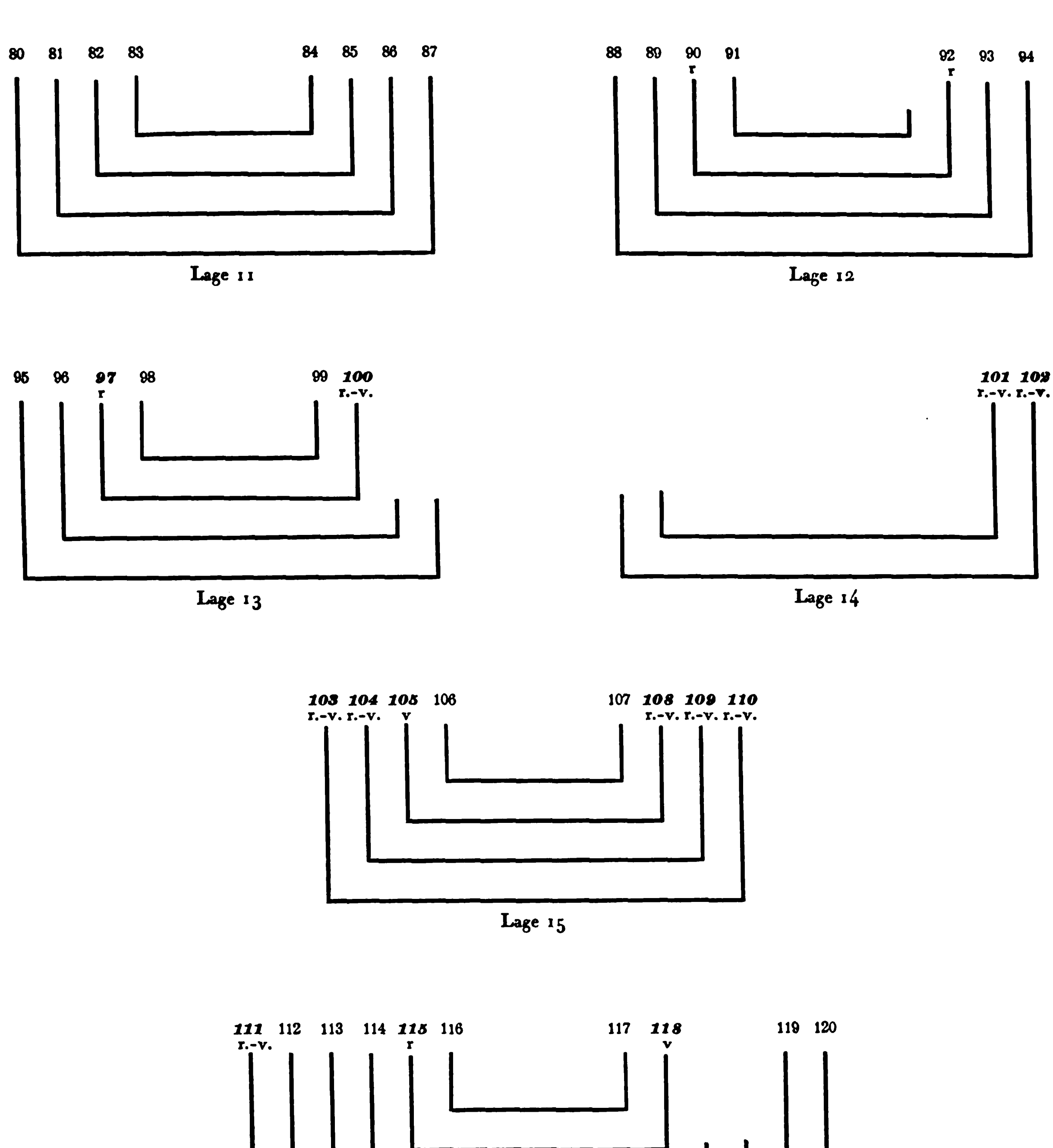
…-Maler« — »Boccaccio-Maler«

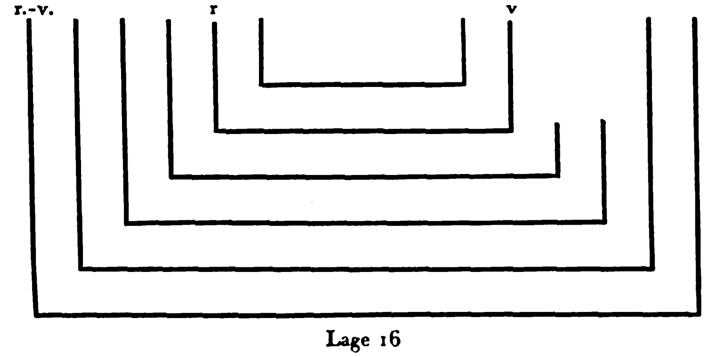
BEILAGE 2

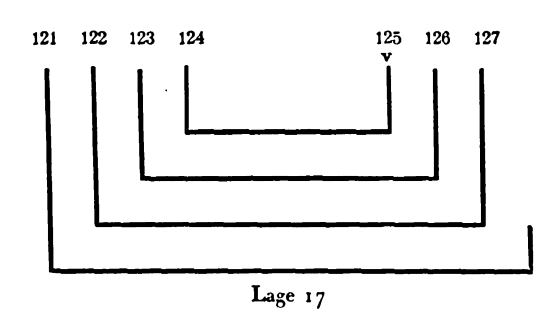
DAS LAGENVERHÄLTNIS DER HANDSCHRIFT 2597



Fett gedruckte Foliozahlen entsprechen den Blättern mit ausgeführten Miniaturen. Kursiv gedruckte Foliozahlen entsprechen den Blättern mit vorgesehenen, aber unausgeführt gebliebenen Miniaturen.







Die Vorsatzblätter, vorne drei Papierblätter und ein Pergamentdoppelblatt, rückwärts ein Pergamentdoppelblatt und drei Papierblätter, sind in die Blattzählung der Handschrift nicht einbezogen.

II.

ZUR LITERARGESCHICHTE DES LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS

1. DIE ÜBERLIEFERUNG DES WERKES. – DIE TEXTLICHE STELLUNG DER WIENER HANDSCHRIFT

Sechs Handschriften sind von Renés »Livre du Cuer d'Amours espris«[1] bis heute bekanntgeworden:

1. Die Wiener Handschrift (= W), über deren kunstgeschichtliche Bedeutung und äußeren Schicksale O. Smital im vorstehenden eingehend berichtet. Es lassen sich an ihr (vgl. zum Teil schon E. Chmelarz, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XI, Wien, 1890, S. 139) mehrere Komponenten erkennen:

a) der sorgfältig geschriebene, mit Bildern und Initialen geschmückte bzw. für solchen Schmuck eingerichtete Grundtext w^1, einst sicher vollständig vorhanden, heute nur in Teilen (fol. 1 bis 56, 88 bis 112^v oben, 115^r bis Schluß) noch erhalten.

b) zwei Gruppen von Einzelkorrekturen an w^1: eine ältere Gruppe w^2 und eine jüngere Gruppe w^3; über die Unterscheidung der beiden Gruppen wird sich an späterer Stelle (S. 81) Aufschluß ergeben.

c) ein Zwischenteil w^4 (fol. 57 bis 87), mit freien Räumen für einige wenige nichtmehr ausgeführte Miniaturen und Initialen, jünger als w^1, w^2, w^3, offenbar eine neue Abschrift entsprechender (unbrauchbar gewordener) Blätter des Grundtextes w^1.

d) ein deutlich als solcher erkenntlicher Texteinschub w^5 (fol. 112^v unten bis fol. 114^v).

2. Die Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 24399 (= P). Der Codex, gleich dem Wiener auf Pergament geschrieben, durchgehend mit Miniaturen und Randverzierungen geschmückt — die Miniaturen sind zum Teil eng mit jenen der Wiener Handschrift verwandt —, ist seinem ganzen Habitus nach jünger als w^1. Daß er aber erst in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts geschrieben sei, wie P. Champion, Romania, Bd. 49 (1923), S. 582, Fußnote, will, wird sich uns als sehr unwahrscheinlich erweisen und wird auch von O. Smital bezweifelt.

3. Die Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 1425 (= B), auf Papier geschrieben, am Beginne, aber auch mehrfach in der Mitte verstümmelt (zum Beispiel zwischen fol. 78 und 79 heutiger Zählung =

[1] Der Titel *Le livre du cuer d'amours espris* nach fol. 1^r des ms. fr. 1509 der Pariser *Bibliothèque nationale*. Er wäre übrigens auch aus dem Texte (Kap. 3, 9) unschwer zu erschließen. Einen eigentlichen Titel trägt nur der Pariser Codex 1509.

Kap. 148, 35 bis 151, 11, ebenso zwischen fol. 122 und 123 = Kap. 260, 2 bis 262, 4); sie wird dem Ende des XV. Jahrhunderts zuzuweisen sein.

4. Die Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 1509 (= C), Pergament, mit einigen kleinen Miniaturen und geschmückten Initialen bei Blatt 17; von dort ab freie Räume für Miniaturen und Initialen. Nach P. Champion (a. a. O.) ist der Codex mit dem äußersten Ende des XV. Jahrhunderts zu datieren.

5. Der Cod. Reg. 1629 der Vatikanischen Bibliothek (= D), in der Mitte (zwischen fol. 34 und 35 heutiger Zählung = Kap. 153 bis 199, 3) anscheinend verstümmelt, sonst stark kürzend, wohl aus dem Ende des XV. Jahrhunderts (vgl. A. Keller, Romvart, 1844, S. 398 ff.).[1]

6. Die Handschrift Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2984 (= E), auf Pergament, stark kürzend, mit bescheiden geschmückten Initialen, wohl aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Die Handschrift schließt mit vier Versen, in denen sich der Schreiber anscheinend an seinen Auftraggeber wendet:

Celuy qui a escript ce livre
Ne vous requiert chasteau ne place,
Mais que soubz vous il puisse vivre
Et soit tousjours en vostre grace.

Mehrfach wiederholt wurde die Nachricht von einem angeblich 1503 erfolgten Drucke des Reneschen Romans: »La conqueste qu'un chevalier nommé le Cuer d'Amour espris fist d'une dame appelée Doulce-Mercy«. S. u. a. Brunet, Manuel du Libraire I, 757. In der Arsenal-Handschrift aber befindet sich am Beginne eine Bibliothekarsnotiz, in der es zuerst hieß: »... Ce roman n'a jamais été imprimé«. Von anderer Hand ist diese Notiz korrigiert in: »Ce roman a été imprimé en 1503«. Die Korrektur geht wohl auf Brunet oder eine seiner Quellen zurück. Jedenfalls wurde der Druck bis heute nicht wieder aufgefunden.

Im Jahre 1845 bis 1846 veröffentlichte der Graf von Quatrebarbes seine große vierbändige Ausgabe der Oeuvres complètes du roi René, avec une biographie et des notices; darin, im dritten Bande, eine Ausgabe unseres Romans. Die Ausgabe gewährt ein ungefähres Bild des Originalwerkes, kann aber wissenschaftlichen Ansprüchen nichtmehr genügen. Sie

1 Nach Keller hat die Handschrift 54 Blätter »von je 2 Spalten«; E. Langlois, Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale, XXXIII (1889), deuxième partie, S. 189, aber berichtet von »54 feuillets, 2 colonnes à la page«. — Die Angabe betreffend die 2 Spalten ist mir unerfindlich. Nach der mir vorliegenden photographischen Reproduktion hat jede Seite der 54 Blätter nur eine Kolumne.

beruht in der Hauptsache auf der Handschrift P, ändert und ergänzt jedoch öfters willkürlich nach C.
Um das Verhältnis der sechs Handschriften zueinander zu klären, wurden weite Strecken des Romans eingehend miteinander verglichen, an anderen Stellen aber Stichproben vorgenommen. Vollständig verglichen wurden folgende zufällig herausgegriffene Kapitel: 1—13; 29; 80—85; 130; 144—145; 152—153; 193—200; 209—210; 227—234; 240; 242—248; 314—Schluß. Selbstverständlich wurden beim Vergleiche der sechs Handschriften auch die verschiedenen Komponenten des Wiener Codex sorgfältig auseinandergehalten. Es ergab sich dabei folgendes:

w¹ P sind aufs engste miteinander verwandt gegen die Gruppe BCDE. Von zahllosen Belegen dafür mögen einige genügen:

	w¹ P	BCDE
3, 13:	Reffuz, de Escondit	Refus et d'Escondit
3, 16:	ainsi comme Desir	ainsi que Desir
3, 36:	joyeux et lyé	lyé et joyeulx
4, 5:	La tresplus belle, jeune, gente et blonde	La plus belle, jeune, plaisant et blonde
4, 11:	sa tresdoulce mercy	la tresdoulce mercy
4, 18:	Croy moy doncques	Or me croy donc
5, 14:	brodeure *(Fehler!)*	bordeure
5, 15:	estoit toute a fueillaige	estoit a fueillaige(s)
7, 5:	estoit ung pou ancienne	estoit ancienne
7, 6:	De couleurs de porpre	Et de porpre
7, 11/12:	bride par . . . tant bien cuidoit	bride et par . . . tant cuidoit
8, 14:	je croy bien qu'oncques personne	je croy certes qu'oncques homme
8, 17:	sans point me dire	sans a moy dire
10, 15:	qu'as cy (si) veües	que tu as veües
10, 17:	les fist cy entaillier	les y fist entailler
10, 61:	Par ou trouver pourras Mercy	Illec pourras trouver Mercy
29, 4:	n'y a qu'elle nesune	n'y a (n'yst) doulceur nesune
29, 9:	De couraige	De corsaige
29, 23:	temps que face	temps lors que (qu'il) face
80, 8:	Si puis tenir Courroux	Si tenir puis Courroux
80, 11:	le	les
(Kap. 139,63-232 = w⁴ fallen für den Vergleich prinzipiell aus.)		
240,87-148:	*Die Verse sind völlig gleichlautend vorhanden*[1]	*Die Verse fehlen*

[1] Nur Vers 128 lautet in w¹: *Coursiers et tances et harnoys*, in P aber: *Coursiers tances et harnoys*

245,$_{5}$: en telle maniere	ainsi
246,$_{27}$: Jalouzie de put aire	Jalousie si cruelle (*E:* Jalousie la trescruelle)
248,$_{20}$: A nostre mere yrons parler	A nostre mere fault parler
314,$_{42}$: Que on	Que l'on
315,$_{12}$: languissent	languir

P und w^{1} sind textlich, aber auch in einigen Miniaturen so eng miteinander verbunden, daß nur ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden bestehen kann. Da nun P jünger ist als w^{1}, muß dieses die Vorlage jenes gewesen sein. Zu diesem Ergebnis gelangt auch, was die Miniaturen betrifft, P. Durrieu, Bibliothèque de l'École des Chartes, Bd. 53, Paris, 1892, S. 139: »Il est évident . . . que l'enlumineur (der Handschrift P) a connu les admirables compositions qui ornent (die Wiener Handschrift). Il est même allé jusqu'à imiter servilement l'une d'elles, choisie parmi les plus belles (die Miniatur fol. 15^{r}), et l'infériorité relative de l'exécution dans son œuvre ne permet pas de douter que ce ne soit lui qui ait joué le rôle de plagiaire.«

P ist jünger als w^{1}; es ist aber – wenigstens textlich – älter als w^{2}, w^{3}, w^{4}, w^{5}. Das läßt sich leicht nachweisen; hier wieder nur einige Belege aus der ausnahmslosen Fülle:

124,$_{9}$ *hat* w^{1} orerent, *das nachträglich* (w^{2}?) *in* donnerent *geändert ist — P hat* orerent
139,$_{19}$ *hat* w^{1} *sinnloses* mengier, *das nachträglich* (w^{2} *oder* w^{3}) *in* naviguer *verbessert erscheint — P hat noch* mengier
306,$_{2}$ *fehlt in* w^{1} *das sinngeforderte* pour, *das nachträglich* (w^{3}) *ergänzt erscheint — in P fehlt es wie in* w^{1}.
Desgleichen zeigt P keinerlei Spiegelung der so häufigen w^{3}*-Korrektur* Reffuz *aus* Dangier *(zum Beispiel* 118,$_{77}$ *usw.) noch aller der anderen Korrekturen* w^{2} *und* w^{3}, *noch des Einschubs* w^{5}.
Was aber die Romanstrecke w^{4} anbelangt, so fehlen dort einige sehr charakteristische Stellen, die P besitzt: das heißt, unter den Wappenbeschreibungen und Wappenversen (Portal des Liebesfriedhofes), diejenigen des »*Charles Quint, roy de France*« (Quatrebarbes, S. 120), diejenigen des »*Loÿs de France, dauphin de Viennois*« (Quatrebarbes, S. 122, 123) und die des »*Loÿs, sieur de Beauvau*« (Quatrebarbes, S. 125, 126). Daß P die Stellen hinzugedichtet hätte (sie fehlen nämlich auch in BCDE), ist an sich unwahrscheinlich und wird vollends durch einen charakteristischen Fehler der Handschrift, der eine (fehlerhafte oder falsch verstandene) Vorlage verrät, widerlegt. Die Verse der Handschrift (fol. 85^{v}), die von Karl V. von Frankreich reden:

> Je, Charles quint de France, roy vertueux et saige,
> Fu filz du filz nommé Loÿs par droit usaige,

Qu'en son temps pour sa part tint vraiement l'eritaige
D'Orleans la duchié. Voire en apasnaige
Après l'ay possidee; puis, par mon hault couraige,
Tins pié coy en bataille, dont souffry maint dommaige,
Car prins fuz des Anglois et mené en servaige.
Et tant y demouray qu'en aprins le langaige,
Par lequel fus acoint de dame belle et saige,
Et d'elle si espris qu'a Amours fis hommaige,
Dont maints beaux ditz dictié, bien prisez davantaige,
S'ay mis mon blazon cy cloué en cest estaige

treffen auf Karl V. nicht zu. Sie beziehen sich vielmehr, wie P. Champion, Romania, 1923, S. 580 ff., nachgewiesen hat, auf den Dichter Karl von Orléans und das Wappen, das in der Handschrift auf der Miniatur oberhalb der Verse sichtbar ist, ist in der Tat seines. Champion schlägt daher vor Vers 1 zu ändern in:

Je Charles d'Orléans, duc vertueux et saige . . .

Die Änderung ist durchaus überflüssig. Da Karl von Orléans, der Sohn Ludwigs von Orléans, ein Enkel Karls V. von Frankreich war, ist einfach zu verbessern:

De Charles quint . . .

»Ich war Sohn von Karls V. Sohn Ludwig, der (= Ludwig) das Herzogtum Orléans als Erbschaft innehatte . . .« Das heißt, der Schreiber der Handschrift P (wenn nicht schon der Vorlage) hat ein D in J verlesen.

Mit Sicherheit darf man annehmen, daß die Stellen, die heute in w^4 gegenüber P fehlen, in den entsprechenden Blättern von w^1 vorhanden waren, später jedoch gestrichen wurden, und daß nicht zuletzt wegen dieser Streichungen der Romanteil mit der Episode des Liebesfriedhofes neu abgeschrieben werden mußte (w^4).
Nicht nur wegen dieser Streichungen. Denn w^4 weist gegen P auch sonstige Veränderungen auf, die, zumal sie sich auch in der vor w^4 abgezweigten Gruppe BCDE (siehe S. 94) spiegeln, nicht Selbständigkeiten von w^4 sein können, sondern zwischen den beiden Stadien w^1 und w^4 ihren Ursprung haben müssen.

Hieher gehört zum Beispiel die veränderte Fassung der Wappenverse Renés selbst. In P (fol. $87^{r,v}$, Quatrebarbes, S. 122) bietet die Stelle die sicher primäre lectio difficilior, die hier folgt:

Je suis René d'Anjou, qui se vieult acquiter
Comme coquin d'Amours, servant de caymander,

En cuidant mainte belle a moy acoquiner
Et ma caymandrie coquinant esprouver
De maintes qu'ont voulu mon cueur racoquiner
Par leurs coquinans yeulx, de plain bont l'emporter
Et, par leurs doulx langaiges, atraire et enorter
D'estre leur serviteur: dont, sans nulle nommer,
Dames et damoiselles et bourgeoises, donné[1]
Leur ay du tout m'amour, pour o la leur changer.
Pour ce le Dieu d'amours m'a fait cy adjourner,
Pour mon blazon y mectre; si l'ay fait apporter.

Unser w^4 liest demgegenüber einfacher (Kap. 198):

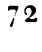
Je suis René d'Anjou, qui me viens presenter
Comme coquin d'Amours, a la fin de compter
Mon fait entierement, sans en rien mescompter,
Envers le Dieu d'amours, qui m'a voulu tempter
Plus qu'autre son subgect, pour le vray racompter;
Car maintes dames sont[2] moy venu enhorter
Et plusieurs damoiselles, qu'il failloit contempter;
Bourgoises et bergieres me faisoient lamenter
In Ytalie, en France, ou m'aloye deporter,
Affin de passer temps, moy cuidant exempter
Mectre cy mon blason; lequel viens aporter,
Comme je suis tenu, affin de m'acquiter.

Zwischen den beiden Stadien w^1 und w^4 muß auch der Ursprung der Wappenbeschreibung und der Wappenverse Pierres de Brézé (Kap. 205, 206) liegen, die nur in P fehlen (Quatrebarbes, S. 126, folgt C). Es handelt sich an dieser Stelle sicher nicht um eine Weglassung in P, sondern wirklich um einen Einschub in die Vorlage aus einer Zeit, da P vom Stamme dieser Vorlage bereits abgezweigt war: der Tenor des Kap. 205 ist derartig, daß er eine spätere Weglassung der Stelle nicht erklärlich erscheinen ließe, während er sich bei einem — aus bestimmten persönlichen Gründen vorgenommenen — Einschube von selbst rechtfertigt.

Im übrigen zeigt w^4 natürlich vielfach die — bei der Sachlage selbstverständliche — Verwandtschaft mit P gegen BCDE; vgl. zum Beispiel:

	w^4 P	BCDE
214, 4:	poetes regnans	poete(s) renomme(z)
215,2/3:	fors que celle	fors celle

[1] *Handschrift* donner
[2] *Handschrift* mont



216, 6:	Encores en trouve l'on(*P* Encores en trouvon)	Encores trouve l'on
219,15/16:	parla Courtoisie	parla dame Courtoisie
220, 18:	monde ilz ont esté	monde ont esté
223, 13:	encores comme toute sanglantee	encores toute sanglante

Daß die Übereinstimmungen zwischen BCDE gegen w^4 P scheinbar erst gegen Ende von w^4 in Erscheinung treten, erklärt sich aus dem Fehlen von Beobachtungsmaterial. Gerade auf der kritischen Strecke ist DE vielfach lückenhaft, während B ebendort unmittelbar mit w^4 geht (siehe S. 82 ff.). Bei C ist in diesen Fällen nicht zu entscheiden, ob es selbständig ist oder seine wahrscheinliche Vorlage wiedergibt.

Somit ist das Verhältnis von P zu W geklärt — mit der Sicherheit, die in solchen Fällen überhaupt zu erreichen ist. Aber es ergeben sich aus diesem Verhältnisse noch gewisse Folgerungen für die Chronologie der beiden Handschriften. Wäre Champion, der die Handschrift P in die letzten Jahre des XV. Jahrhunderts setzt, mit dieser Datierung im Recht, dann müßten w^2, w^3, w^4, w^5 zumindest bis hart gegen die Jahrhundertwende hinrücken. Dem widerspricht aber der Umstand, daß w^3 ausdrücklich mit 1477 (ungefähr) datiert erscheint (siehe S. 94 f.). — Auch starb René bereits 1480; bei Champions Annahme müßten also P, daher aber auch w^2, w^3, w^4, w^5 posthum sein. Wer hatte nach Renés Tod Grund zu den Änderungen w^2, w^3, w^4, w^5? Insbesondere tragen die Änderungen der Wappenverse Renés, die Streichung der (zeitgenössischen) drei Persönlichkeiten Karl von Orléans, Dauphin Louis und Louis de Beauvau, die Neueinführung Pierres de Brézé — alles w^2-Änderungen — durchaus persönlichen Charakter: man möchte sie am liebsten durch unmittelbare Einflußnahme Renés erklären. Das heißt aber (was den Text anlangt, denn die Miniaturen der Handschrift sind jünger; vgl. die Ausführungen O. Smitals): P wie w^2, w^3, w^4, w^5 stammen noch aus den — zweifellos letzten — Lebensjahren des schriftstellernden Fürsten.

Ein Einwand bleibt zu widerlegen: wie konnte René, wenn P zu seinen Lebzeiten, wohl in seiner Schreibstube entstand, den doch in die Augen springenden Fehler passieren lassen, der die Verse auf Karl von Orléans zu Versen auf König Karl V. machte und der noch verschärft wird durch die ausdrückliche Überschrift: »Telles sont les armes de Charles V roy de France . . .«? Stand der Fehler vielleicht schon in w^1 und blieb er da zunächst unbemerkt, weil René seinem Werke keine Aufmerksamkeit mehr schenkte? Er könnte dann bei der Kalligraphierung

dieser Handschrift unterlaufen sein: der Kalligraph (von w[1]) las ein D des ihm vorliegenden Brouillons für ein J und verfaßte dementsprechend die Überschrift ›Telles sont les armes de Charles V . .‹, die im Brouillon wahrscheinlich ebenso fehlte wie die anderen Überschriften. Erst nach Herstellung und Beiseitelegung der Kopie P entdeckte man in dem Hausexemplar w[1] den Fehler — und vielleicht war er mit ein Grund, die ganze Stelle hier jetzt einfach zu streichen.

Schwieriger als das Verhältnis von P zu W ist das gegenseitige Verhältnis der anderen Handschriften (BCDE) zu bestimmen.
Aufs Engste miteinander verwandt sind die 2 stark kürzenden Handschriften D und E. Vgl. unter zahllosen Belegen, gemeinsamen Lücken, Übereinstimmungen usw., die folgenden:

WPBC	DE
2, 16: que je vous dye	que vous en dye
2, 20: Plaisant ennuy	Plaisant ennemy (Plaisant enimy)
3, 23: arrest faire. Tantost	arrest. Tantost
3, 37: ses deux propres mains	ses propres mains
4, 8: *der Vers ist gleichlautend vorhanden*	*der Vers fehlt*
5, 13: plaisant a veoir	plaisant et beau a veoir
7, 6: par semblance	par semblant
10, 9: ne dire	ne de dire
10, 21: leur fault	les fault
12, 2/3: espris, habillé et mis	espris et mis
29, 9: ne de	et de
29, 21: Lavance	Lavaige
82, 8: ferai-ge Tristesse	feray la tristesse (*D:* ferai la tristesse)
83, 6: et fist	si fist
83, 8/9: pour eulx guider	pour le guider
84, 11: fait si grant	fait grant
130: *vorhanden*	*Lücke*
144—145: *vorhanden*	*Lücke*
152, 18: *siehe Textband*	*Nach einer langen Lücke setzt der Text mit starker gemeinsamer Veränderung wie folgt ein:* Lors dame Courtoisie prist le Cuer par la main et le mena derriere l'eglise et tant alerent ladite dame . . . *(die gemeinsamen Veränderungen gegenüber den anderen Handschriften gehen weiter)*
210, 5: penser amoureux	plaisir amoureux
227, 4: ouïrent parler de	ouïrent dyre de

227, 8 — 230, 17: *vorhanden*	*fehlend*
231, 31: paine en est	peine est
240, 86: Qui	Que
246, 8: Au moins que une	Amours qu(e) une
248, 10: Des mesdisans	De mesdisans
248, 16: Du Cueur du congié	Du congié
314, 21: mon cuer	le cuer

Die enge Verwandtschaft zwischen D und E steht also außer Zweifel. Welcher Art aber ist diese Verwandtschaft? E weist zahlreiche Selbständigkeiten gegen WPBCD auf; zum Beispiel:

	WPBCD	E
2, 10–12:	Plus de paine et de martire Qu' oncques corps d'amant si souffrit, Car mon douloureux cueur s'i frit	Par quoy ay peyne et martire Souffrit plus que ne sçavroye dire[1] Et tant que tousjours mon cueur *(folgt unleserliches Wort)*
2, 18:	La inimittié amiable	Tant feussent gens de sens estable
2, 36:	*vorhanden*	*fehlend*
10, 47:	moult forte	tresfort
10, 62:	*vorhanden*	*fehlend*
80, 9:	Il sera fin de la querelle	Je seray fin de leur querelle
84, 14/15:	*vorhanden*	*fehlend*

usw., usw., fast Kapitel für Kapitel.

Ergebnis: D kann nicht von E abhängen. Näher liegt die umgekehrte Vermutung, daß E von D herstamme (noch vor des letzteren Verstümmelung Kap. 153 bis 199; siehe S. 68). Vgl.:

1, 11: *in D ist das Wort* raison *gestrichen und von anderer Schrift ersetzt durch* amour; *in E erscheint von vornherein* amour

1, 18: *in D ist das Wort* lui *gestrichen und von der zweiten Schrift ersetzt durch* aussi; *in E erscheint von vornherein* aussi

2, 52: *in D steht* Prise en deux, *die Worte* en deux *sind leicht durchgestrichen, der Rest des Verses anscheinend ausradiert; auf der Rasur aber steht, von der zweiten Schrift, schwer leserlich:* et lyé en fors liens — *In E erscheint von vornherein* [Prinse] et lyee en deux lyens

Im weiteren Verlaufe der untersuchten Stellen finden sich so auffallende Eigentümlichkeiten E's im Verhältnis zu D nichtmehr. Gleichwohl ist einiges bemerkenswert — doch nicht beweisend, weil die betreffenden Fälle sich auch durch eine gemeinsame

[1] In der Handschrift fortlaufend ohne Verseinteilung geschrieben.

Vorlage der beiden Handschriften erklären ließen, eine Vorlage, die von D sklavischer wiedergegeben wäre als von E:

3,24: seint *erscheint in BC als* seignist *und ist in D verstümmelt zu sinnlosem* fenist. *E stellt den Sinn wieder her, indem es für* fenist *das Wort* bailla *einführt.*

6, 7: *D hat statt* varier tousjours *unverständliches* varies toi *(!); E korrigiert in* cesser tousjours

8, 4: *fehlt in D; die Lücke war leicht zu erkennen und erscheint in E durch einen neuen Vers gefüllt, der seinerseits eine leichte Änderung der folgenden Zeile* 8, 5 *bedingte;* 8, 4-5 *lauten nun in E:*

Et du lieu dont Dieu vous fist naistre
Et votre nom doulce et savant

10,34: *lautet in WPBC*: Ne luy chault qui ait gaing ou perte. *In D ist das Wort* ait *ausgefallen, der dadurch zu kurz gewordene Vers erscheint in E durch die Korrektur* gaigne *wiederhergestellt.*

29,22: *WPBC haben* Tantost sera l'air tout nercy, *D verstümmelt den Vers durch Weglassung des* tout *um eine Silbe — E fügt das leicht zu erratende* tout *an anderer Stelle wieder ein:* Tantost sera tout l'air noircy

218, 9: *fehlt in D und erscheint dementsprechend in E gänzlich verändert:* Pour la memoire d'elle dont desherité suis

240,24: *WPBC haben* Fut la (lors) congneu, *D ein sinnloses* Fut mal congneu — *E korrigiert recht und schlecht in* Fut bien congneu

240,75: *D hat* Mais fut *statt* Mais mis fut — *E stellt die Silbenzahl wieder her durch die Besserung* Or en fut

240,76: *D hat* Ainsi que fait *statt* Ainsi que j'ay fait — *E bessert recht und schlecht in* Ainsi qu'on en fait

248,16: *Der Vers* Du Cueur du congié qu'il demande *ist in D verstümmelt zu* Du congié qu'il demande — *E stellt die acht Silben wieder her durch die Änderung* Du congié que m'as demandé *und ändert dementsprechend auch 248,17 in* Qui n'est petit pas commandé

Gegen die Annahme, daß E von D abhänge, sprechen allerdings zahlreiche andere Stellen, zum Beispiel:

2,34: *hat D* savroit — *E das* savoye *von WPC (B:* sçavoit)

3,19: *D hat für* valit *unbefriedigendes* vault — *E das richtige* valut

3,21: *D:* conseil desir — *E:* conseil de desir *wie die anderen Handschriften*

4, 3: *D hat sinnloses* tient en a toy — *E das richtige* tient a toy

4,18: *D hat unvollzähliges beziehungsweise falsches* je di le veoir — *E das richtige* je te dy le voir

7, 7: *D hat statt* surcot *verstümmeltes* secot — *E das richtige* surcot *(aber verstümmeltes* crete *statt* cotte)

9, 1: doulcement *erscheint in D verballhornt zu* faulcement — *E hat das sicher richtige* doulcement

10, 40: *D hat sinnloses* parfond passer — *E das richtige* parfond penser

10, 45: *D hat sinnloses* ou pié — *E das richtige* ou pré

21, 30: *D hat* Vous ne vous ne pouez forneyer — *E den richtigen Text der anderen Handschriften*

29, 14: *D hat unverständliches* tout qua qu'il — *E die gute Lesart* tout quant qu'il

29, 24: *lautet in D sinnwidrig* Comment que a coup — *in E richtig* Convient que a coup

81, 2: *D hat* qu'il convenoit — *E das* qu'il luy convenoit *der anderen Handschriften*

81, 4: *D hat (wie B)* fist que — *E das bessere (in WPC erhaltene)* fist tant que

82, 8: *D hat unbefriedigendes* feray la traitesse — *E das sinngemäße* feray la tristesse

83, 5: *D hat* sembloit — *E das* sembla *der anderen Handschriften*

152, 28: *D hat sinnwidriges* passez et veuz — *E das richtige* passez et venuz

210, 8: *D hat sinnloses* ne le say — *E das richtige* ne laissé *(passé défini)*

210, 14: *D hat sinnloses* ceste lance — *E das richtige* ceste lame

231, 20: *D hat sinnwidriges* amans maulx — *E das richtige* a mains maulx

231, 23: *In D fehlt* et — *in E ist es wie in den anderen Handschriften vorhanden*

231, 24: *D hat unbefriedigendes* Pour une tresbelle — *E das richtige* Pour vous tresbelle

231, 41: *D hat unverständliches* Maulgré qu'il ceux qu'il vouldront — *E das zutreffende* Maulgré ceulx qui vouldront

240, 11: *D hat* pendoit — *E das* pendit *aller anderen Handschriften*

240, 14: *D hat* Qu'elle ly fist — *E das richtige* Qu'elle le fist

240, 32: *D hat* Il luy force fut — *E das* Il luy fut force *der übrigen Handschriften*

240, 45: *D hat* Amours a bon droit — *E das* Amours et a bon droit *der übrigen Handschriften*

240, 70: *D hat sinnwidriges* Fuseau et luy — *E das richtige* Fuseau et lin

242, 12: *D:* je n'y quiers — *E das* je n'en quiers *der anderen Handschriften*

246, 31: *D hat* Tantost le pourroient tirer ou batre — *E das* Tost le pourroient tuer ou batre *der anderen Handschriften*

246, 35: *D hat* Gens aussi que — *E das* Gens ainsi que *der anderen Handschriften*

248, 3: *D:* changié maniere — *E das* changié ta maniere *der anderen Handschriften*

248, 18: *D:* ung petit — *E:* ung peu, *wie die anderen Handschriften*

276, 6: *D:* n'y fera — *E:* ne fera, *wie die anderen Handschriften*

276, 9: *D:* S'il luy — *E:* Si luy, *wie die anderen Handschriften*

314, 39: *D:* que sceu — *E das* que jay sceu *der anderen Handschriften*

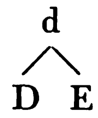
314, 39/40: *D hat zwischen den beiden Versen einen störenden Einschub:* En priant touz s'il avoit veu — *E hat ihn ebensowenig wie die anderen Handschriften*

315, 4: *E hat statt* tost *das Wort* tout — *E das* tost *der anderen Handschriften*

315, 10: *E hat* embrasse — *E das richtige* embrase

Gewiß konnte E einige offenkundige Fehler seiner Vorlage selbständig verbessern. In ihrer Gesamtheit aber sind die aufgezeichneten Fälle so

zahlreich und so geartet, daß sie die Abhängigkeit E's von D als fraglich erscheinen lassen. Wie (durch welches verwickelte Handschriftenverhältnis) infolgedessen die Stellen zu erklären sind, die für solche Abhängigkeit sprechen, läßt sich nicht leicht sagen. Es genüge, die enge Verwandtschaft zwischen D und E dadurch anzudeuten, daß beide Handschriften zu einer gemeinsamen Gruppe zusammengefaßt werden: wahrscheinlich gehen beide Handschriften in der Hauptsache auf eine gemeinsame dritte (heute nicht mehr bekannte: d) zurück:



Auch BC bilden eine deutlich abgegrenzte Gruppe: sie gehen des öfteren miteinander gegen alle anderen Handschriften. Als Belege mögen gelten:

	BC	WPDE
3, 8:	pour myeulx vous donner	*WPD:* pour vous mieulx donner *E:* pour vous donner
5, 4:	jusques qu'il eust	*WP:* jusques il eust, *DE:* jusques a ce que il eust
5, 8:	Desir son compaignon	Desir son sergent
5, 9:	tant par ses journees sans	tant ses journees faisant sans *(in E fehlt* faisant)
5, 16:	en bordeure	en brodeure
5, 20:	lesquelles disoyent en telle maniere	qui disoient ainsi *(in E fehlt* ainsi)
6, 8:	Pitié par vous ne sera pas laissee (laissee *ist sinnwidrig)*	Pitié pour (par) vous ne sera ja (pas) lassee
7, 2:	et ainsi que	et aussi ainsi que
10, 12:	sens et sçavoir	sens ne savoir
10,58/59:	*Zwischen den beiden Versen hat B eine gestrichene überzählige Zeile:* Et te donnera cela . . . *(am Schlusse unleserliches Zeichen) — C aber den überzähligen Vers:* Et te poura tresbien conduire	
11, 8:	et l'ordonna	et ordonna *(E gänzlich verändert)*

12, 7/8: avoit menez (*C:* avoit guidez) et ja pieça *(die beiden letzten Wörter fehlen in C)* conduiz	avoit ja (*E:* avoit de) pieça conduit(z)
29, 24: Couvient a coup qu'il se	Couvient qu'a coup y (il) se
80, 8: et elle	ny (ne) elle
221, 5: en la chambre	a la chambre
222, 6: Si alloit (*B:* Si alla)	Si l'aloit
225, 7: conqueste *(C im übrigen stark verändert)*	queste
226, 130: Venez vous ung peu	Venez ung petit
231, 43: comment vous luy	comment luy (*E:* comme a luy)
243, 5: en ceste maniere	en telle maniere
292, 4: voir disans	vray (vraiz) disans (*E:* bien disans)

Es fällt auf, daß die charakteristischen Übereinstimmungen zwischen B und C auf einer großen Strecke in der Mitte des Romans aussetzen. Die Erklärung dafür wird erst aus Späterem hervorgehen.

B ist sicher nicht von C abhängig; denn dieses weicht vielfach und charakteristisch von allen anderen Handschriften, B eingeschlossen, ab:

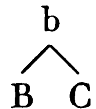
WPBDE	C
2, 14: s'empirer	soupirer
2, 20: deseureux (*E:* desireux)	decepveux
2, 22: sans coups (*B:* coup)	sans corps
2, 42: Et que a Desir	Lors a Desir
3, 22: fia et asseura	fya et avantura
8, 9-12: S'a fait certes le pencement Ouquel je m'estoye (*BDE:* j'estoye) ensement Si fort bouté, quant je visoye (*BDE:* veoye) Les (*E:* Ces) lettres cy, que je lisoye	Ce a fait le parfont penser Qui tous mes sens fist arrester Subitement las que j'euz veues Ces lettres qu'ay nagaires leues
10, 50: le pas perilleux	le pont perilleux
29, 16: Il en souffrera puis (plus) grant paine	En souffrera douleur et peyne
84, 6: vous louer	me louer
145, 32: or revenons a l'eglise *(E: Lücke)*	or venons a cette eglise
196, 9: par l'ardeur *(D: Lücke)*	pour l'ardeur
228, 5: par l'ospital *(D: Lücke)*	parmy l'ospital
246, 43: qui se vieult d'amer	qui d'amer se veult
314, 18: De batre, voir aucunement	En luy n'a aulcun mouvement

Die Belege — aus allen Teilen des Romans — ließen sich beliebig vermehren.

Umgekehrt kann auch C nicht von B abhängen, da es seinerseits öfter gegen dieses mit den anderen Handschriften geht; siehe zum Beispiel:

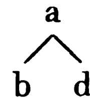
	WPCDE	B
2, 14:	n'a pouoir de	n'a point de
3, 3:	chevaliers preux et hardiz Lancelot (*C:* chevaliers hardiz comme Lancelot)	chevalliers Lancelot
3, 33:	moult *vorhanden*	moult *fehlt*
7, 3-4:	desireux de savoir que jadis ses lettres fist escripre et entailler	desireux qui jadis fist escripre ses lettres et entaillier
12, 7:	mains	plusieurs
13, 15:	Or	Ou
81, 5:	sault	saillit
83, 4/5:	ilz hayoient mortellement Courroux	ilz ayent Courroux
83, 15/16:	le chastel du tertre deveé (*C:* le tertre desveé)	le chastel desveé
130, 3:	entente *(DE Lücke)*	atente
138, 8:	doulce(s) response(s) est plaisant *(DE Lücke)*	doulce responce et plaisant
193, 13:	petiz fusis *(D Lücke)*	peus (?) fusiz
196, 4:	Entre tous *(D Lücke)*	En tous
230, 13:	aportee *(DE Lücke)*	importee (emportee ?)
240, 31:	N'estre clerc	N'aultre clerc
240, 42:	puis tondu	sourtondu
246, 37:	Reffus et ce vilain dangier (*in W korrigiert in*: Reffus, sans guerez delaier)	Reffus et son villain dangier
279, 22:	*WP:* fordoubtoient, *C:* doubtoient *(DE Lücke)*	sourdoient *(sinnlos!)*
306, 1:	Cy endroit dit ly contes . . . *(DE Lücke)*	Les coups et les cueurs et les siens . . . *(die Stelle ist gänzlich verändert)*
314, 15:	o la (*C:* a la)	de la
314, 23:	Lors se	Et se

Nach dem Vorstehenden müssen B und C auf eine gemeinsame, heute nicht mehr bekannte dritte Handschrift (b) zurückgehen:



Die somit gewonnenen — selbständigen, voneinander unabhängigen — zwei Gruppen b (BC) und d (DE) bilden aber, wie aus S. 69 ff. und S. 92 ersichtlich ist, ihrerseits eine Gruppe gegen WP, das heißt, sie müssen ihrerseits auf einem gemeinsamen Prototyp (a) beruhen:

a



b d

Der Prototyp a, vielfach selbständig, geht parallel mit W in der Unterdrückung der Wappenkapitel Karls von Orléans, des Dauphin Louis und Louis' de Beauvau, auch in der besonderen, von P abweichenden Fassung der Wappenverse Renés selbst und in der Hinzufügung der Pierre de Brézé-Kapitel (vgl. S. 72); ebenso in einigen wenigen sichtbaren Einzelkorrekturen an w^1, zum Beispiel der Änderung donnerent aus orerent (124, 9).[1]
Alle die Korrekturen an w^1, die sich in a (BCDE) spiegeln, lassen sich zur Gruppe w^2 zusammenfassen, — alle Korrekturen an w^1, die in a (BCDE) noch keine Parallelen haben, zur Gruppe w^3, die demnach jünger ist als w^2; denn daß a vorhandene Korrekturen an w^1 nicht berücksichtigt hätte, ist unwahrscheinlich. Der Handschriftenteil w^4 ist noch jünger. Die (ziemlich fehlerhafte) Neuschrift wurde anscheinend in einem Augenblicke begonnen, wo die w^3-Korrekturen noch nicht sämtlich vorhanden waren; ihre Durchführung erstreckte sich aber wohl auf einen Zeitraum, in dem auch an w^3 rüstig gearbeitet wurde. Am Beginne des w^4-Abschnittes (139, 65, 67) steht nämlich noch die ältere Lesart »les trois compaignons«, im weiteren Verlaufe des Abschnittes erscheinen aber die w^3-Korrekturen »les deux compaignons et Largesse« (227, 2) und »Reffuz« (227, 10; 230, 2) bereits in die Neuschrift hineinverarbeitet.
Die Gruppe w^2 ist am heutigen Zustande der Wiener Handschrift wenig sichtbar;[2] ihre kennzeichnendsten Elemente liegen sozusagen begraben unter der späteren Neuschrift w^4, besser gesagt, sie sind in diese Neu-

[1] a besaß wohl auch die Vorrede Kap. 1; sie findet sich heute außer in W zwar nur in DE, doch ist B am Anfange überhaupt verstümmelt und C in der Weglassung des Abschnittes wohl ebenso selbständig wie P. Die Angabe bei R. Beer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Impériale de Vienne*, 1er article, Paris, 1912 (Extrait du Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, année 1912), S. 21, die Vorrede (auffallenderweise als »*épilogue*« bezeichnet) sei »*conservé uniquement dans le manuscrit de Vienne*«, ist jedenfalls irrig.

[2] Man kann sich fragen, ob die in Betracht kommenden ganz wenigen Übereinstimmungen von a mit sichtbaren Korrekturen an w^1 nicht überhaupt zufällig sind, mit anderen Worten, ob diese Korrekturen nicht der Gruppe w^3 zugezählt werden müssen. Die wirklichen w^2-Korrekturen wären dann zur Gänze unter der Neuschrift w^4 verborgen.

schrift eingegangen, daher im einzelnen nur mehr aus BCDE — wenigstens zum Teil — zu erschließen. Die Gruppe w^3 ist deutlicher: sie umfaßt unter zahlreichen anderen auch die Korrektur »septente« aus »cinquante« (314, 52) usw. (Vgl. die ›Bemerkungen zur Handschrift‹ am Schlusse des Textbandes der vorliegenden Ausgabe.)

Leider kompliziert sich das bisher ermittelte gegenseitige Verhältnis der Handschriften des Livre du Cuer d'amours espris bei näherem Zusehen. Auf einer weiten Strecke (wie gleich vorausgeschickt sei, wesentlich auf der Strecke der Neuschrift w^4) zeigt B merkwürdige Verwandtschaft mit W gegen C beziehungsweise CDE, mit denen es sonst geht. Belege für die Verwandtschaft von B mit w^4 sind unter anderen:

	C(DE)	w^4 B
139, 66/67:	descendirent du rochier et s'en allerent vistement en *(P gleichlautend*[1] *— DE Lücke)*	descendirent vistement du rochier . . et s'en allerent en
139, 86:	ensemble de faire *(P gleichlautend — DE Lücke)*	ensemble pour faire
139, 109:	touts faits par embas (*P:* tous faiz par desoubz — *DE Lücke)*	tous par dessoubz faiz
139, 114:	de vous deviser tout pour maintenant (*P:* de vous tout deviser pour maintenant — *DE Lücke)*	de tout deviser maintenant
143, 17:	avez entreprise *(P gleichlautend — DE Lücke)*	avez emprise
143, 22:	tort avez *(P gleichlautend — DE Lücke)*	tort ravez
143, 31:	laissons *(P gleichlautend — DE Lücke)*	laisserons
145, 39:	lëaulx *(P gleichlautend — DE Lücke)*	beaulx *(sinnlos!)*
152, 3:	ora *(P gleichlautend — DE Lücke)*	donna
152, 6:	maladie le requeroit *(P gleichlautend — DE Lücke)*	maladie requeroit
152, 11:	troyz et s'en yssirent *(P gleichlautend — DE Lücke)*	trois et, quant ilz furent appareillez, ilz s'en yssirent
152, 16/17:	le cuer de sa promesse *(P gleichlautend — DE Lücke)*	le cueur qu'elle tenist sa promesse

[1] Wo auf der w 4-Strecke C(DE) mit P gegen W gehen, ist w 4 (bzw. seine endgültig korrigierte Vorstufe, vor der Neuschrift) offenbar selbständig gegen w 1–2.

152, 17:	pitié et que la messe fust preste (*P:* pitié fust levee et que la messe fust preste — *DE Lücke)*	pitié fust preste
152, 22:	estoit hault, grant et large a merveilles *(P gleichlautend)*	estoit a merveilles grant, hault et large
152, 24:	vingt de large *(P gleichlautend, C stark verändert)*	de large environ (de) vingt
152, 27/28:	Et la cause *(P gleichlautend)*	Et aussi y estoit la cause
152, 33:	sable a deux	sable aux (ou) deux (*P:* sable o deux)
152, 35:	l'ancienne forme et en telle façon *(P gleichlautend; in C fehlt* et en telle façon, *E gänzlich verändert)*	l'anciene façon
153, 3:	la republique *(P gleichlautend — D Lücke, E:* la replique)	l'erre pu(b)li(c)que
153, 13:	et (ay) ycy *(P gleichlautend, D Lücke)*	ai je cy
160, 3/4:	*fehlen in* w^4 *B die Worte* l'escu du tressaint roy David soubz la couronne d'or lequel estoit — *in CE (D Lücke), wie in P, sind sie mit gewissen Varianten vorhanden*	
178, 9:	eut a nom *(P gleichlautend, D Lücke, E ganz verändert)*	eut nom
186, 9:	*vorhanden (P ebenso; D Lücke)*	*fehlend*
193, 5:	bordeure de gueules *(D Lücke)*	bordeure ramponnee (*B:* reponnee) d'argent et de gueulles *(P hat das richtige* bordeure coponnee d'argent et de gueulles)
193, 9:	queue fourchue croysee *(P gleichlautend, D Lücke)*	queue croisee
193, 12:	avoit autour *(P gleichlautend, E:* avoit entour, *D Lücke)*	estoit autour
193, 15/16:	par quartier(s) de noir (*E:* vers) et de gris seullement. Et au pié *(P gleichlautend, D Lücke)*	par quartiers, tant seulement de gris et de noir. Et auprès
195, 2:	escu ensuivant estoit *(P gleichlautend, D Lücke)*	escu après ensuivant lequel estoit
195, 3:	duquel escu avoit paint(s) potz *(P gleichlautend, D Lücke, E:* duquel avoit painct petiz potz)	duquel estoient petiz potz
195, 4:	dont yssoit grant flamme (*PE*: dont yssoit grans flammes — *D Lücke)*	dont il yssoit tresgrant flamme (*B:* dont il yssoit tresgrans flammes)
196, 10:	Mais neantmoins *(P gleichlautend, D Lücke, E verändert)*	Neantmoins

197, 6:	en pyé *(P gleichlautend, E:* en piez, *D Lücke)*	emprez
198, 4:	sans riens en mesconter *(D Lücke, in P ist das ganze Kapitel verändert)*	sans en riens mescompter
198, 9:	me faisans lamenter *(in P ist das ganze Kapitel verändert — D Lücke)*	me faisoient lamenter
199, 5:	lequel escu estoit *(P gleichlautend)*	lequel estoit
209, 2-3:	celle tombe haulte . . . belle et plaisant (*C:* riche) et faite . . . estoit celle de Machault, . . . laquelle *(P gleichlautend)*	ce tombel hault . . . bel (et plaisant) et fait . . . estoit celuy de Marthault, . . . lequel
209, 7:	aussi a servantoys *(P gleichlautend, C ganz verändert)*	aussy servantois
210, 1:	Machault	Marthault
210, 3:	Machault	Marthault
210, 8:	*Der Vers ist mit einigen Varianten in PCDE vorhanden*	*der Vers fehlt*
211, 5:	de vert esmail de plique *(P gleichlautend, E:* d'esmail vert de plique)	d'or vert esmaillé de plique

Nicht alle diese Fälle mögen beweisend sein. Man sieht aber leicht, daß die spezifischen Übereinstimmungen B's mit W auf jener Strecke des Romanes liegen, wo die Übereinstimmungen B's mit C (beziehungsweise CDE) aussetzen (vgl. oben S. 78 f. und S. 69 f.):
139, 19 und 40 sind die letzten spezifischen Übereinstimmungen zwischen B und C festzustellen:

	WP	BC (DE Lücke)
139, 19:	mer si estoit telle	mer estoit telle
139, 40:	en tref	ou (au) tref

worauf bei 139, 66/67 die Übereinstimmungen zwischen B und W beginnen (siehe S. 82) — sodann wiederum ist bei 211, 5 die letzte Übereinstimmung zwischen B und W zu erkennen, denn mit 213, 3, 213, 10:

	WP	BCDE
213, 3:	ainsi faicte	aussi faicte (*E:* ainsi faincte)
213, 10:	avoit vers escriptz ainsy que s'ensuit (*P:* avoit en vers ainsi escript que cy s'ensuit)	avoit en vers escript ainsi (*E:* avoit en vers ainsi escript)

spätestens aber mit 214, 4 (siehe S. 72) beginnen neuerlich die unzweifelhaften Übereinstimmungen B's mit C (DE).
Einige vereinzelte Parallelen zwischen B und W dürften zufällig sein:

CDE	WB
3, 7: ainsi et	aussi et *(P gleichlautend)*
10, 27: que tu veulles	que veuilles *(P gleichlautend)*
83, 7: ost d'honneur	ost a honneur *(P gleichlautend)*
226, 111: quel contree *(P gleichlautend)*	quelle contree *(während aber W am Versanfange* Et *hat, zeigt B das* Mais *der anderen Handschriften)*
231, 41: qui (qu'il) vouldront	qu'en vouldront *(P gleichlautend)*
233, 5/6: en la lui *(P gleichlautend, DE Lücke)*	en luy
240, 4: le cas	les cas *(P gleichlautend)*
248, 5: que es	que t'ez *(B:* que tu es, *P wie W)*
314, 10: Et je luy responds *(D Lücke)*	Je luy respondis *(P gleichlautend)*
315, 13: sçay du tout certainement (*E:* sçay du tout entierement)	sçay certainement *(P gleichlautend)*

Auffallend ist, daß die zusammenhängenden Übereinstimmungen zwischen B und W sich auf den Handschriftenteil w^4 beschränken: sie setzen fast unmittelbar mit diesem ein (139, 63 fällt der Beginn von w^4, 139, 66/67 die erste Übereinstimmung BW) und hören kurz vor seinem bei 232, 10 liegenden Ende mit 211, 5 auf. Wie also verhält sich B zu w^4?
Man könnte denken, daß die Neuschrift w^4 nach der Vorlage von B erfolgt sei: eine unhaltbare Vermutung schon deshalb, weil dann nicht zu erklären wäre, wieso B gerade da, wo es von w^4 gefolgt wird, sich von seinen sonstigen Parallelgängern CDE entfernt. Also ist nur das umgekehrte Verhältnis möglich: B folgt eine bestimmte Strecke weit nicht seiner sonstigen Vorlage b, sondern einer Vorlage, die mit w^4 zusammenhing. Unser w^4 selbst kann diese Vorlage nicht gewesen sein, denn (beispielsweise):

139, 79 *hat* w^4 *unbefriedigendes* touchié, *B das* couchié *der anderen Handschriften*[1]
139, 101 *hat* w^4 yeulx dessus, *B das* yeux de dessus *der anderen Handschriften*[1]
139, 113 *hat* w^4 de l'ediffice, *B das* des ediffices *der anderen Handschriften*[1]
139, 115 *hat* w^4 retourneray, *B das* retournera *der anderen Handschriften*[1]
140, 10 *hat* w^4 estoient moult deffaiz, *B das* moult estoient deffaiz *der anderen Handschriften (C gänzlich verändert)*[1]
140, 12: *hat* w^4 s'efforçoient, *B das* s'efforcerent *der anderen Handschriften*[1]

[1] Soweit sie die Stelle überhaupt besitzen.

143, 5 *hat w⁴* pourroie parler, *B das* pourroit aller *der anderen Handschriften*[1]
143, 23 *hat w⁴* Car de nous, *B das* Quant de nous *der anderen Handschriften*[1]
145, 50 *hat w⁴* d'autre, *B das* d'autres *der anderen Handschriften*[1]
145, 64 *hat w⁴* A tant vous laisseray, *B das* A tant laisseray *der anderen Handschriften*[1]
152, 14 *hat w⁴* leur estoit, *B das* leur faisoit *der anderen Handschriften*[1]
152, 18 *hat w⁴* a mener, *B das* a lui (le) mener *der anderen Handschriften*[1]
188, 11 *fehlt in w⁴, in B ist der Vers vorhanden wie in den anderen Handschriften*[1]
193, 3 *hat w⁴* grant, *B das* grandet *der anderen Handschriften*[1] (*C allerdings:* grant)
194, 13 *hat w⁴* aporte mon, *B das* aporter mon *der anderen Handschriften* (*E:* aportant mon)[1]
199, 6/7 *hat w⁴* trait seullement, *B das* tant seullement *der anderen Handschriften*[1]
202, 10 *hat w⁴* bon entier, *B das* bon cuer entier *der anderen Handschriften*[1]
206, 2 *hat w⁴* est ce point, *B das* est en ce point *der anderen Handschriften*[1]
209, 5 *hat w⁴* d'argent surtoute, *B das* d'argent fin toute *der anderen Handschriften*[1]

Ergebnis: B beruht in der Strecke 139,66/67 bis ungefähr 213 wohl auf einer Vorstufe von w⁴, etwa auf einem bereits reichlich durchkorrigierten w¹. Ob auf einem vollkommen und endgültig durchkorrigierten w¹, mit anderen Worten: ob an den zuletzt verzeichneten Stellen, an denen B nicht mit w⁴, sondern mit den anderen Handschriften geht, w¹ noch nicht endgültig durchkorrigiert war oder aber w⁴ selbständig von seiner Vorlage abweicht, ist allerdings nichtmehr zu sagen. Auch was den Schreiber von B veranlaßt haben mag, gerade da, wo heute im Wiener Codex der neugeschriebene Teil beginnt, seine Vorlage b zu verlassen und sich an W zu halten, bleibt uns dunkel. Sollte auch B sein Dasein der Schreibstube Renés verdanken, der Schreiber also von der besonderen Bewandtnis des betreffenden Teiles in w¹ gewußt haben (der Bewandtnis, die ihn bestimmte nun W statt b zu folgen, wie sie René veranlaßte die Stelle in W neu schreiben zu lassen)? Die Datierung der Handschrift B mit der Zeit kurz vor 1480 stößt auf keine Schwierigkeit.

Freilich gibt der ganze Handschriftenteil noch manches andere Rätsel auf. Es muß zum Beispiel angenommen werden, daß der in w⁴ B fehlende, in den anderen Handschriften aber vorhandene und sinngeforderte Satzteil 160, 3-4: »l'escu du tressaint roy David soubz la couronne d'or lequel estoit« in der Vorlage von w⁴ B, dem durchkorrigierten w¹, gestrichen war. Oder war er bloß verdorben? Warum auch streicht, wie wir weiter annehmen müssen, diese Vorlage (gefolgt von w⁴ und B) im Verse 178, 9

[1] Soweit sie die Stelle überhaupt besitzen.

das metrisch »richtige« a in der Formel »eut a nom«? warum in Vers 196, 10 das metrisch ebenfalls »richtige« mais? Wie kommt in die Vorlage die falsche Namensform Marthault (210, 1, 3)? wie die Lücken 186, 9 und 210, 8? wie die anderen, als Fehler erscheinenden Änderungen gegen das ursprüngliche, durch die Abschriften P und a repräsentierte w^1 und w^2? Sollten alle diese »Fehler« doch erst w^4 zuzuschreiben sein, B in der kritischen Strecke also nicht auf einer Vorstufe von w^4, sondern auf w^4 selbst und gleichzeitig (für die Fälle S. 85 f.) auf seiner sonstigen Vorlage b beruhen? Warum hat aber B, wenn ihm auch b zur Verfügung stand, aus w^4 auch offenkundige Irrtümer übernommen?

Mit allen unseren bisherigen Feststellungen ist das gegenseitige Verhältnis der Handschriften des »Livre du cuer d'amours espris« aber noch immer nicht restlos geklärt. Es bleiben mehrere Stellen, wo einander sonst fremde Handschriften gegen die anderen zusammengehen. Die betreffenden Stellen sind zum Teil wenig kennzeichnend; daher können die betreffenden Übereinstimmungen zufällig sein. Wo sie es nicht sind, mag man nach anderen, komplizierteren Erklärungen suchen. Unsere bis nun gewonnenen Ergebnisse aber können durch die folgenden Feststellungen nicht erschüttert, höchstens ergänzt werden.
Besonders E scheint seine Stellung öfters zu wechseln: es geht — in den untersuchten Handschriftenteilen — mehrfach mit WP:

WPE	BCD
3, 27: timbré tout	tymbré tre(s)tout
6, 8: pour	par
8, 8: De vers	D'envers
8, 16: desoresmais	or(es)mais
10, 4: tu me orras	tu le me ourraz (*C:* tu le me avras)
213, 3: ainsi	aussi
220, 12: tant qu(e)	tant comme
224, 2: j'ay pensé	je pense *(C gänzlich verändert)*

E geht aber auch einigemal mit P allein:

PE	WBCD
196, 2: grant renom	quant renom *(wohl ursprüngliche lectio difficilior — D Lücke)*
197, 3: Lequel estoit	Lequel escu estoit *(D Lücke)*

200, 6: a par (*E:* pour) lui eu	a eu par luy *(in B fehlt das Wort* eu *überhaupt, sodaß die Stellung dieser Handschrift hier undeutlich ist)*

E geht einmal mit w³:

w³E	PBCD
246, 36: Que payerons	Que nous paierons (*B:* Qu'ilz nous paieront)

E geht auch mehrfach mit w⁴ B:

w⁴BE	PCD
152, 23: blanc de largeur	blanc de la largeur
152, 26: lesdis	les dessusdiz
193, 4/5: quartier estoit semé (*E:* quartier semé)	quartier estoit d'azur semé *(D Lücke)*
195, 3: petiz potz	potz *(D Lücke)*
197, 12: croisetes d'or	croisectes croisetées d'or *(D Lücke)*
199, 4: haultement rehaulcees	gentement rehaulcees *(D Lücke)*
209, 5: a l'entour	et a (*D:* et en) l'entour

Da an einer der besonders charakteristischen Stellen (195, 3) E andererseits mit P gegen w⁴ B geht (in dem Worte *paint* nämlich, siehe S. 83), wird man die vorstehenden Übereinstimmungen E's mit w⁴ wohl für Zufall halten müssen.

E geht aber auch mehrfach mit B allein:

BE	WPCD
2, 24: sans couverte	soubz couverte
4, 7: A touz comprendre	a tout comprendre
4, 17: grans los	grant los
83, 7: trompettes	trompes
214, 12: que je gis	que je y gis (*D:* que ycy gis)
246, 26: Comme de dangier le rebelle	Et reffuz(dangier) si est si rebelle (*D:* est rebelle)
288, 5: Si nous	Et nous *(P verändert)*
315, 9: aussi	ainsi

E geht aber auch öfters bloß mit C:

CE	WPBD
3, 28: tousjours	tousdis
3, 36: moult lyé et joyeulx	moult merveilleusement lyé et joyeux (*WP:* moult merveilleusement joyeux et lyé)
3, 49: (en) le enhortant et disant ainsy	et le enhorte ainsi disant (*B:* et le enhortes [!] en disant; *D:* et le enhorte en disant ainsi)
5, 4: aucun	nesung (*B:* nul)
10, 32: maulx departir	maulx repartir
11, 3: *fehlt das Wort* auques	auques (*PBD sinnloses* avecques)
29, 23: qu'il face	que face
80, 5: n'avra	n'avré
81, 4: fust delivre	fust a delivre
82, 4: qu'ilz soyent	que soient
83, 6: luy estoit	luy fut
153, 11: tout los et pris d'honneur (*E:* tout loz pris et honneur)	tout pris et loz d'honneur *(D Lücke)*[1]
197, 5: seul	seullet *(D Lücke)*[1]
217, 7: renforcé (E: renforcee)	enforcé
217, 8: croix blanche	blanche croix
225, 5: luy promist	le promist (*B:* le print)
231, 10: avec	ou
314, 20: a son	o son
315, 6: loysir (y) veulliez	loisir que y vueilliez

D hinwiederum geht vereinzelt mit P:

PD	WBCE
200, 7: enserré	enferré *(E gänzlich verändert)*
200, 10: enserré	enferré
231, 25: S'en a	En a (*BCE:* Si a)

D geht aber auch mehrfach mit WP:

BCE	WPD
2, 21: a haine	ahanne
2, 51: leans	liens

[1] Die Stelle kann freilich auch anders erklärt werden: da in D eine Lücke ist, B aber auf der betreffenden Strecke W folgt (siehe S. 82), können C und E hier einfach die Lesart von a wiedergeben.

3, 9: de la tresdoulce mercy	de tresdoulce mercy
3, 34/35: luy feroit	lui seroit
7, 9: qu'il ne	que ne
85, 3: qu'il n'y	que n'y
215, 9: vives lesquelles	vives vrayement lesquelles
222, 5: le corps	les corps
223, 4: s'esmerveillerent	se merveillerent
240, 22: fut lors mal (*E:* fut lors moult)	fut mal lors
240, 71: ainsi	aussi
248, 9: je le (*CE:* je te)	ce te (*Lesart von* w^1; w^3 *hat* je le te)

D geht einige Male mit B:

BD	WPCE
2, 34: sçavoit (sçavroit)	savoye
5, 3: davant	devant
7, 6: tresrichement assennee	tresrichement aournee
81, 4: fist que	fist tant que
85, 2: les deux compaignons	les compaignons (*C:* lesdits compaignons)
212, 8: Voire et durant mon temps	Voire durant mon temps (*E:* Voire mon temps durant)
216, 12: de ce me vieulx	de ce ne me veulx (*E:* de ce ne me puis)
217, 2: ranc de cinq	ranc des cincq

Auch d (=DE) zeigt bemerkenswerte Haltungen; es geht — in den untersuchten Stücken —

einmal mit P:

PDE	WCB
13, 3: Gardé, conduit	Guidé, conduit

mehrfach mit B:

BDE	WPC
3, 19: ny targe ny escu (*E:* ne targe ny escu)	ne targe ne escu
3, 41/42: aorné monté et armé	armé, monté et aorné
10, 22: Et de moy	De moy
29, 7: cestuy pays	*WP:* cest pays cy, *C:* cest pays
29, 8: ne fut veu homs	ne fut homs veu

81, 6: mercia (*E*: merciant)	remercia
226,99: me cuide il bien (*DE*: m'en cuyde il bien	m'en cuident bien
231, 6: et rebelle	le rebelle
314,21: M'ait (*E*: Mect)	N'ait

Die auffallendste Übereinstimmung zwischen DE und B aber ist (in den untersuchten Kapiteln) die folgende: B hat zwischen fol. 122 und 123 eine große Lücke. Das letzte Wort auf fol. 122v ist *doussier (donssiel*, 260,2), das erste Wort auf fol. 123r *gens* (Kap. 2624). D und E nun haben fast auf die Silbe genau dieselbe Lücke. Sie beweisen aber doch mit einigen Worten (D zum Beispiel fol. 48v unten: *dedans laditte salle dessus la table de drap d'or cramoisi tendu au dessus du grant banc, lequel estoit merveilleusement piteux plantureux. Cy vous* || es beginnt die Lücke), daß sie einen vollständigeren Text gekannt haben als das heutige B ihn aufweist. Sollte dieser vollständigere Text etwa ein älteres Stadium von B gewesen sein, ein B mit Blättern, die an der betreffenden Stelle verstümmelt waren und später ganz entfernt wurden? Wären nicht die verhältnismäßig zahlreichen Stellen S. 78 ff., in denen DE mit WP gegen B (BC) geht,[1] man wäre zu der Annahme geneigt, daß d von B herkomme. Wie die Dinge aber liegen, könnte d höchstens stellenweise auf B fußen. Eine bestimmte Lösung der Frage ist unmöglich.

Es bleiben Einzelheiten übrig:

C geht vereinzelt mit w4 (w5)

w4 (w5) C	PBDE
193, 3: grant	grandet *(D Lücke)*
215, 5: tenoient	*das Wort fehlt*
228, 2: congié de	congié a *(DE Lücke)*
228, 13: quant le cueur, desir et largesse	quant les trois compaignons le cueur, desir et largesse *(DE Lücke)*
275,125: avecques (avec) bel acueil	entre elle et bel acueil *(DE Lücke)*

B geht vereinzelt mit P:

PB	WCDE
5,20: artificiellement entaillees	entaillees artifficielment
7, 4: a tant veissez vous (*B*: a tant et vous; *die Worte* et vous *gestrichen und ersetzt durch* vissiez)	a tant ez vous *(C geändert; E*: a tant cy vous)
215, 7: leurs testes	leur teste *(E ganz anders)*
228, 6: congnoissent	congnoissoient *(DE Lücke)*

1 *Vgl. auch 246, 36, wo B* Qu'ilz nous paieront *hat, DE aber das richtige* Que (nous) paierons

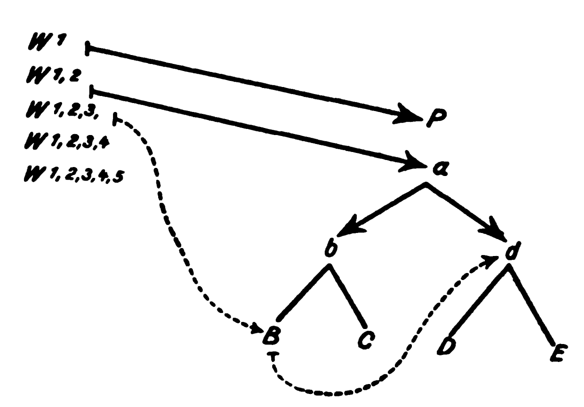
E und B gehen einmal mit P:

	PBE	WCD
83,16:	mesmes ou	mesmes la ou

a geht einmal mit P:

	PBCDE	W
83,18:	avoit entencion (avoit intencion)	avoit en entencion

Trotz aller vielleicht vorzunehmenden Ergänzungen im einzelnen wird der Handschriftenstammbaum von Renés Roman nach unseren Untersuchungen im wesentlichen wie folgt aufzurichten sein:



Aus der Starrheit des Stammbaums gelöst, aber darf man die Handschriftengeschichte des »Livre du Cuer d'Amours espris«, wenn alle unsere Beobachtungen und Vermutungen richtig sind, wohl so darstellen:
Das Datum 1457, mit dem das Kap. 314 in allen Handschriften, ausgenommen W, schließt, gibt das Abfassungsjahr des Werkes. Einige Jahre darauf hat René die Prachthandschrift w^1 herstellen lassen. Ihre Datierung durch Durrieu (a. a. O., S. 139) erscheint im Prinzipe durchaus zutreffend: »L'écriture, l'ornementation, les moindres traits des illustrations nous reportent jusques vers le milieu du XV[e] siècle, par conséquent à l'époque même de la composition de l'ouvrage.« Umstände, die wir nicht kennen, bewirkten aber, daß nur die ersten der viel zahlreicher geplanten Miniaturen ausgeführt wurden. In dieser künstlerischen Unvollendung bleibt die Handschrift liegen. Das Interesse des Verfassers an seinem Buche war erlahmt. Erst in Renés letzten Lebensjahren erwacht es

wieder. Am 6. April 1476 verzeichnet eine Rechnung des herzoglichen Hofhaltes die Bezahlung eines Etuis (layette, Kästchen) ›pour mectre le livre du Cueur‹ (G. Arnaud d'Agnel, Les comptes du roi René, I, Paris 1908, Nr. 696). Man kann annehmen, daß es die Wiener Handschrift ist, die so sorgsam aufbewahrt werden sollte. Haben die stillen letzten Lebensmonate Renés ihn dann neuerlich zu seinem Werke geführt? Oder war es ein zufälliger äußerer Grund, der Renés Interesse am ›Livre du Cuer d'Amours espris‹ wieder weckte? Jedenfalls notiert Renés Buchhaltung in der Zeit vom November 1478 bis 24. Dezember 1479 Ausgaben für die Herstellung einer Kopie (double) des Buches:

23. November 1478: A Macé Rougnon . . . la somme de XVIII florins pour douze douzaines de parchemin qu'il a achaté à Lyon, pour prendre le double du livre du cueur (Arnaud d'Agnel, Nr. 715).

23. Februar 1479: A Guilhem Porchier, enlumineur, . . . la somme de sept escuz, oultre autres sept que Chateauneuf lui a baillez sur ce qui lui pourra estre deu sur l'enlumineure qu'il fait ou livre du cueur . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 601).

21. März 1479: Audit Guilhem Porchier, enlumineur, . . . la somme de neuf escuz, sur ce qui lui est deu pour les lettres et vignètes qu'il a faictes ou livre du cueur, oultre ce qu'il a eu cy devant . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 602).

29. Mai 1479: A Guillem Porchier, enlumineur, . . . la somme de huit escuz et demy, sur et en diminution de ce que lui pourra estre deu pour les lettres et vignètes qu'il fait ou livre du cueur oultre ce qu'il a eu par cy devant . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 604).

Juni 1479: A Guillem Porchier, enlumineur, . . . la somme de seize escuz que ledit seigneur roy lui a fait delivrer pour continuer l'ouvraige d'enlumineure de son livre, oultre les parties qu'il a eues par cy devant . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 605).

20. Oktober 1479: A Guillem Porchier, enlumineur, . . . la somme de vingt sept escuz pour la façon de XXXI vignètes, et VIII escuz et demy pour lettres d'or, qu'il a fait ou livre du cueur, depuis la penthecoste derrenière passée, oultre ce qu'il avoit besoigné paravant pour le roy . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 608.)

24. Dezember 1479: A Guillem Porchier, eulumineur, . . . sur et en diminution de ce que lui peut estre deu pour avoir besoigné de son mestier ou livre du cueur. . . . (Arnaud d'Agnel, Nr. 610).

Ist es die Handschrift P, die Handschrift a oder eine andere, die Guillaume Porchier mit Blattschmuck und Initialen versah? Am ehesten die

Handschrift P (vgl. Arnaud d'Agnel, Fußnote zu Nr. 601); zu beweisen ist es freilich nicht. Anscheinend aber entstand P (was den Text betrifft) in jenen Jahren, und zwar nach dem Vorbilde von w^1. Und nun beginnt René, vielleicht sein Sekretär nach seinen Angaben (denn René selbst war alt und kränklich), an w^1 zu korrigieren. Renés innere Teilnahme am Werke ist wieder lebendig. P bleibt einstweilen liegen und wird erst nach Renés Tod den Künstler seiner Miniaturen finden. In w^1 werden die Verse über Karl von Orléans, den Dauphin Louis und Louis de Beauvau gestrichen. Aus dem Dauphin war ja seit 1461 König Ludwig XI. geworden, dessen hinterhältige und rücksichtslose Politik auch vor René, dem Oheim, nicht haltmachte. Der liebenswürdige Dilettant hatte wirklich allen Grund, die Verse auszumerzen, die die harte Politik Ludwigs so arg Lügen gestraft hatte:

> ... j'ay a nom Loÿs, daulphin de Viennoys,
> En armes preux et fier et en amours courtoys,
> Qui voulentiers ay veu et encores, voir, voys
> Dames et damoiselles, requerant leurs octroys.
> Car estre vueil leur serf et vray homme de foys
> Au Dieu d'amours, sans faulte, loyaument (et c'est droys),
> Voire toute ma vie, sans y faire desroys.
> Et ainsi le promets en foy de filz de roys ...
>
> (P, fol. 88r; Quatrebarbes, S. 122, 123.)

Warum aber auch die Stellen über Karl von Orléans und Louis von Beauvau ausgemerzt, die Stelle über Pierre de Brézé neu eingeführt wurde, ist nichtmehr mit Sicherheit zu erkennen.
In diesem Stadium etwa (das heißt mit den Korrekturen w^2) wurde die Handschrift neuerlich kopiert (a): die neue Kopie gibt die Grundlage für weitere (z. T. posthume) Abschriften (BCDE).
Die Korrekturen an w^1 gehen indes weiter (w^3): das altertümlich gewordene Dangier (in der besonderen Bedeutung ›Frauenstolz‹) wird durch das deutlichere Reffus ersetzt, usw. Kleine Prüderien verraten den alternden Mann: Kap. 273, 15/16, z. B. wird aus einem harmlosen »si se retrayrent et se allerent couchier tous en une chambre« das nunmehrige »se allerent couchier les compaignons en une chambre et les dames en une autre«. Sollte auch die Änderung »les trois compaignons« in »les deux compaignons et largesse« solchen ›sittlichen‹ Bedenken entsprungen sein? An Stelle der alten

Datierung ›cinquante sept‹ erscheint zum Schlusse die neue ›septente et sept‹, die wohl — so genau als es der Reim gestattete (denn richtiger müßte das Datum 1478 oder 1479 heißen) den Zeitpunkt der letzten Korrekturen, das heißt der Vollendung der Handschrift, bezeichnen will.[1] Viele Blätter in der Mitte der Handschrift mochten durch die Korrekturen oder auch durch andere Zufälle besonders gelitten haben: sie werden neu geschrieben, in der Neuschrift wird nun aber nur sehr sparsam Raum für — nichtmehr ausgeführte — Miniaturen, doch immerhin auch Raum für — ebenfalls nichtmehr ausgeführte — Initialen gelassen: w^4. Manche neue Lesarten (auch Fehler) werden der Neuschrift ihren Ursprung verdanken. Die letzte Änderung war dann vermutlich der Einschub fol. 112^v unten bis 114^v (Kap. 275); denn läßt er sich auch zeitlich nicht genau eingliedern, so wird er doch am ehesten an das Ende der Arbeit fallen. Weiteren Änderungen setzte der Tod des Verfassers (10. Juli 1480) ein Ziel. Geplant mag diese oder jene noch gewesen sein, wie gewisse Randbemerkungen, zum Beispiel bei Kap. 83 bis 97 (fol. 34^v bis 39^r der Handschrift), anzudeuten scheinen.
Die Wiener Handschrift des ›Livre du Cuer d'amours espris‹ war wohl Renés Hausexemplar. Sie — mit allen ihren Korrekturen — zur Grundlage der neuen Ausgabe zu machen, dürfte einem gesunden textkritischen Prinzip entsprechen. Die Abweichungen der anderen Handschriften mögen dabei der Vergessenheit anheimfallen. Nur offenkundige Schreibfehler werden zu berichtigen sein. Freilich liegt besonders bei dem fehlerreicheren Handschriftenteil w^4 die Versuchung nahe weiterzugehen und bestimmte Lesarten durch die vergleichsweise besseren der anderen Handschriften zu ersetzen. Wer beweist uns aber, daß alles, was uns als besser erscheint, auch den Autor so dünkte? Willkürlichkeiten wären bei einem solchen Besserungsverfahren nicht zu vermeiden — und ich ziehe es vor, diesen oder jenen Irrtum des Schreibers des XV. Jahrhunderts in den Druck zu übernehmen, als Gefahr zu laufen auch nur durch eine eigene Änderung die Absichten des Verfassers zu verletzen. Dieselbe Vorsicht muß an die Versstellen in bezug auf ihren metrischen Bau gewendet werden, selbst wenn dabei einige Verse mit Silben ›zuviel‹ oder ›zu wenig‹ unterlaufen: die Frage, ob die mittelalterlichen französischen Dichter das silbenzählende Prinzip mit aller Strenge durchgeführt haben oder ob in ihrer Metrik nicht vielleicht rhythmische Prinzipien das silbenzählende mitunter durchkreuzen, ist noch nicht mit aller Sicherheit beantwortet.

[1] In diesem Sinne ist die Angabe *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 41, S. 193, Fußnote, zu verbessern.

2. DAS WERK

Herbst des Mittelalters in Frankreich . . . Zwar trifft das Wort[1] nicht den innersten Kern der Epoche, denn aus den staatlichen und sozialen Kämpfen des Landes im XIV. und XV. Jahrhundert entringt sich eher der herbe Erdgeruch aufgerissener, zukunftsträchtiger Frühlingsäcker. Aber über dem Erdgeruch treiben die faden Schwaden einer überreif gewordenen Kultur. Die neuen Kräfte haben einen eigenen höheren Lebensstil noch nicht hervorgebracht.

Äußerlichkeit beherrscht den überkommenen. Die ideengetragenen Mächte, die ihn einst geformt und zur Blüte gebracht, Rittertum und Kirchlichkeit, nähren ihn nicht mehr: sie liegen kraftlos und gehemmt, sind in vollem Verfall. Innere Leere kleidet sich in die Schemen der alten Gesinnung, spielt mit ihnen – oder steigert sie zu pedantischem, blendendem, unerhörtem Prunk, wenn, wie am Hofe von Burgund, politische Macht mit wachsendem Repräsentationsbedürfnis sich verbindet.

Die Freude am äußerlich Sichtbaren hat in der Malerei der Zeit hohe künstlerische Werte gezeitigt – der Dichtung, der Kunst des Innerlichen. Gedanklichen, mußte die Äußerlichkeit verhängnisvoll werden . . . Herbst einer Literatur.

Auch dieses Wort gilt freilich nicht ohne Einschränkung. Das humanistische Bemühen ernster Gelehrter, von Italien angeregt, strömt denselben Frühlingshauch aus wie das politische Ringen des Jahrhunderts. Keime des Neuen regen sich unter dem Alten, Gesundes wirkt unter Verfallendem. Aber es überwiegt der Eindruck des Müden und Überlebten. Wo nicht letzte Derbheit oder schüttelnde Angst vor der Fäulnis des Todes die allgemeine Leere übertönen, liegt sie klar am Tage. Die innere Kraft des verkommenen Villon – nicht seine Derbheit – bilden eine ragende Ausnahme. Doch findet auch die Äußerlichkeit ihren literarischen Meister: Froissart, den farbenreichen Chronisten der Schlachten, Turniere und Feste des XIV. Jahrhunderts.

Der Verfall ist am sichtbarsten, wo das Dichten handwerksmäßiger Meistersang bekmessernder Bürgervereinigungen geworden ist; er erscheint am qualvollsten in der anspruchsvollen und hochtrabenden, humanistische Elemente verballhornenden, dabei schwerfälligen und

[1] J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des XIV. und XV. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Deutsch von T. Jolles Mönckeberg. München, 1924.

geisttötenden »Rhétorique« Burgunds, die am Ende des XV. Jahrhunderts ganz Frankreich überschwemmen wird. Er hat einen gewissen Reiz dort bewahrt, wo sich die Dichtung in den alten Traditionen feinsinnigen, höfischen Gesellschaftsspieles bewegt.
Ein politisch machtloser Prinz, Karl von Orléans (1394 bis 1465), Sohn des 1407 vom Burgunder ermordeten Ludwig und der Valentine Visconti von Mailand, Enkel Karls V. und Vater Ludwigs XII. von Frankreich, verlieh dieser sterbenden höfischen Dichtung um die Mitte des XV. Jahrhunderts einen letzten aufflackernden Glanz. Nach 25jähriger Gefangenschaft in England nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er nach 1440 auf seinem Schlosse zu Blois Anziehungs- und Mittelpunkt für zahlreiche Dichter und dichtende Dilettanten, selbst alle überragend als Verfasser liebenswürdiger Balladen, Chansons und Rondeaux. Charme, leichte Ironie, spielerisches Tändeln mit Gedanken und Gefühlen sind seine Eigenart. Tiefe besitzt und sucht er nicht. Wie kein anderer aber meistert er Geist, leise Sentimentalität und Melancholie und die Musik des Verses in seinen Gedichtchen von höfischer Liebe und Galanterie, von Frühling und Zeitvertreib und hundert andern Dingen.
René von Anjou (1409 bis 1480), Karls Vetter in dritter Linie — beide waren Urenkel Johanns des Guten von Frankreich —, Sohn Ludwigs von Anjou und Jolandas von Aragon, besaß nicht das gleiche leichte und bewegliche Talent wie der Sohn der Italienerin. Seine Art ist behäbiger, mühsamer, weniger gewandt, vielleicht nachdenklicher.
Auch er Träger glänzender Titel: König von Jerusalem, von Neapel und Sizilien, von Aragon, von Valencia und Mallorka, Sardinien und Korsika, Herzog von Anjou und Bar, Herzog von Lothringen (bis 1453), Graf von Provence und Barcelona, von Forcalquier und Piemont, blieb auch er zeitlebens ohne wirkliche Macht. Kaum daß er zum Schlusse seine Stammbesitzungen Anjou und Provence gegen die vordringende französische Monarchie festzuhalten vermochte. Auch er hatte jahrelange Haft — als Gefangener des Herzogs von Burgund — erdulden müssen. Alle seine Unternehmungen scheiterten; persönliches Unglück verfolgte ihn.
Trotz einzelner moderner Züge, trotz gewisser Berührungen mit der italienischen Vorrenaissance, ist René im Wesen mittelalterlich. Doch rücken die bekannten Verse Schillers (Jungfrau von Orleans, I, 2) sein Bild allzusehr ins Romantisch-Sentimentale. Sinnenfreude war René nicht fremd. Seine Neigungen für farbige Feste, für bildende Kunst und

Malerei beweisen es. Aber Renés Denken ist rückwärtsgewandt — oder nicht kraftvoll genug, um den Geist des Jahrhunderts zu überwinden. Renés Feste sind Ritterturniere, seine Spiele die modisch-adeligen Schäfereien:

J'ay un roi de Cecille
Vu devenir berger,
Et sa femme gentille,
De ce mesme mestier,
Portant la pannetiere,
La houlette et chappeau,
Logeans sur la bruyere
Auprès le leur trouppeau.

(G. Chastellain, Ausgabe Kervyn de Lettenhove, VII, S. 200.)

Die Lebensanschauungen Renés sind ganz die der Feudalität, sein Schrifttum das verfallende des Mittelalters.
Engherzigkeit des Interesses ist damit freilich nicht verbunden. Renés Bibliothek umfaßte Bücher allen möglichen Inhalts in lateinischer, französischer, italienischer, selbst deutscher Sprache. Eine griechische Bibel aber war wohl — wie Hebräisches und Arabisches — nur als Kuriosum darunter.
In Angers, Saumur, Aix, Tarascon ließ René unter erheblichen Kosten Mysterien, Moralitäten und Farcen aufführen; er kümmerte sich um ihre szenische Einrichtung und Ausstattung und scheint auch textliche Bearbeitungen und Neuschöpfungen angeregt zu haben.[1] Mit allerhand Literaten und Gelehrten (auch italienischen Humanisten) stand er in Beziehungen und mit seinem Vetter Orléans verbanden ihn auch geistige Fäden. Wie der Herzog, so dichtete mehr als einer der Beamten seines Hofstaates.[2] Auch Gäste, die der Dichtkunst huldigten, waren gerne gesehen. François Villon freilich, den ein dunkler Diebstahlsplan im Jänner 1457 nach Angers führte, dürfte solche Gastfreundschaft nicht genossen haben. Mit seiner ironischen Ballade auf gewisse Schäferliebhabereien wird er — vielleicht darf man wirklich so vermuten[3] — einen mißlungenen Annäherungsversuch quittieren.

1 A. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 141 ff., 173 f.
2 Gröbers Grundriß der Romanischen Philologie, II/1, S. 1122 f.
3 P. Champion, François Villon, Sa vie et son temps, Bd. II, S. 51 ff.; ders., Histoire poétique du quinzième siècle II (1923), S. 89.

Ein bewunderungsfrohes Zeitalter hat dem »guten König« René wahllos allzu zahlreiche Werke der bildenden und der Dichtkunst zugeschrieben.

Für die letzteren ist die kritische Arbeit der Sichtung zum Teil noch zu leisten. Sie wird ohne zwingende Beweise nicht so weit gehen dürfen, dem Herzog nur die Anregung zu seinen Werken zuzubilligen, für die Ausführung aber Sekretäre oder andere Persönlichkeiten seiner Umgebung verantwortlich zu machen (solche Neigung scheint L. Thuasne, Roberti Gaguini Epistolae et Orationes, II, S. 184, Fußnote, zu besitzen). Den Abuzé en Cour freilich, eine Allegorie von den Enttäuschungen des Hoflebens (Ausgabe Quatrebarbes, IV, S. 63 ff.), hat man René wohl mit Recht bereits abgesprochen,[1] obzwar die Schrift früh unter Renés Namen im Drucke erschien.[2] Geist und Bewegung des Buches sind merklich von der sonstigen Art Renés unterschieden. Oder sollte man dem König und Herzog wirklich die Unvoreingenommenheit zubilligen können, die etwa aus diesen Versen spricht:

Vieulx singes et vieulx braconniers,
Vieulx heraulx et vieulx menestreulz,
Vieulx chevaulx et rongneux levriers,
Vieulx sergens, povres serviteurs,
N'ont gaires l'amour des seigneurs.

(Quatrebarbes, a. a. O., S. 154, korrigiert nach dem Wiener Exemplar des Frühdrucks.)

Auch das Schäfergedicht von Regnault und Jeanneton, das man gerne Renés bestes und reizvollstes Gedicht nennt,[3] ist wohl nicht aus seiner Feder geflossen. Zwar sind Schäfer und Schäferin, die im Mittelpunkte der Ekloge stehen, sicher René und seine zweite Gemahlin Jeanne de Laval, die er 1454 geheiratet hatte. Die Namen Regnault und Jeanneton und zahlreiche Anspielungen erheben die Tatsache über jeden Zweifel. Dazu stehen in der Handschrift, die das Gedicht überliefert (Quatrebarbes, II, S. 97 ff.), unter den Wappenbildern Renés und Jeannes noch die Worte:

Icy sont les armes, dessoubz ceste couronne,
Du bergier dessusdit et de la bergeronne.

1 S. Thuasne, a. a. O., S. 204, Fußnote; E. Droz, L'abuzé en Court, Association Guillaume le Roy, Lyon, 1925.

2 Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 166, Fußnote. Die Wiener Nationalbibliothek besitzt eine der dort erwähnten Ausgaben.

3 Neue Ausgabe von M. du Bos, Paris, 1923. — Vgl. Gröbers Grundriß der romanischen Philologie, I/2, S. 1121, P. Champion, François Villon, II, S. 55. P. Champion, Le roi René écrivain, Monaco 1925.

Wie man aus diesen Versen aber schließen konnte, daß René der Verfasser des Gedichtes sein müsse (Quatrebarbes, a. a. O., S. 103)? Der Verfasser führt sich als Pilger, als Zeuge des Liebesgetändels zwischen Regnault und Jeanneton, als dritten also, in seine Ekloge ein und beschließt diese mit den deutlichen Worten: wer immer Schiedsrichter in dem Liebesstreit der beiden sein wolle,

> Lui pri m'excuse vers Regnault
> Et Jeanneton, tant qu'a lourdeault
> Ne me tiennent, car icy fault
> Mon parler, sans en dire plus.

Das Gedicht ist also an René und Jeanne gerichtet. Es ist wohl ein Huldigungspoem, das irgendwie mit der Hochzeit des Herzogs zusammenhängt. Sollte es den allzeit getreuen Großseneschall von Anjou und Provence, Louis de Beauvau, zum Verfasser haben? Louis hatte das große Tarasconeser Turnier (von 1449), »Le pas d'armes de la bergère«, in vielen Strophen besungen — eine gewisse stilistische Verwandtschaft zwischen der Ekloge und dem Turniergedicht ist aber vielleicht vorhanden. Louis de Beauvau, dem René seinerseits (in der ursprünglichen Fassung des »Livre du Cuer d'amours espris«) ein freundliches Denkmal setzen wird, hat sich ferner als Boccaccio-Übersetzer betätigt; das Schäfergedicht von Regnault und Jeanneton aber erinnert leicht an die allegorischen Pastoraleklogen der italienischen Frührenaissance.

Renés eigene dichterischen Anfänge zeigen ihn, soviel wir sehen, in Verkehr mit Karl von Orléans. Es war[1] im Jahre 1444. René hatte sich seit dem Zusammenbruche seiner süditalienischen Unternehmungen in Anjou eingerichtet und war so Karls Nachbar geworden. Die Beziehungen zwischen beiden gestalteten sich immer inniger. Das Jahr war aber das der französisch-englischen Waffenstillstandsverhandlungen in Tours, in denen Karl und René eine bedeutende Rolle spielten, auch die Verlobung einer Tochter Renés, der fünfzehnjährigen Margareta, mit König Heinrich von England stattfand (per procurationem des Grafen von Suffolk). Der Gedankenaustausch zwischen Karl und René mag damals besonders rege gewesen sein. Er trug — in den Stunden der Muße — auch poetische Frucht. Die kostbare Gedichthandschrift, in der Karl seine eigenen und

[1] Vgl. Champion, Charles d'Orléans, S. 342 ff.

seiner Freunde aus großen und kleinen Schmerzen gefügten kleinen Lieder vereinigte, legt Zeugnis dafür ab. Sie hat uns alles überliefert, was wir an lyrischen Gedichten Renés besitzen.[1] Am 14. Februar, am Valentinstage, wo des Morgens jeder rechte Höfling seine Herzensdame für das Jahr wählt, hatte Karl, bald fünfzigjährig, in melancholischen Versen der Liebe entsagt, der jüngere René aber dem alten Brauche gehuldigt: nur seiner »Valentine« (eben der am Valentinstage erwählten Dame) wolle er das Jahr über dienen – eine einzige andere Dame immer ausgenommen.[2]

Après une seule exceptee,
Je vous serviray ceste annee,
Ma doulce Valentine gente,
Puis qu'Amours veult que m'i consente
Et que telle est ma destinee.

De moy, pour aultre, abandonnee
Ne serez; mais si fort amee
Qu'en devrez bien estre contente,
Après une seule exceptee.

Or me soit par vous ordonnee,
S'il vous plaist, a ceste journee,
Vostre voulenté doulce et plaisante;
Car a la faire me presente
Plus que pour dame qui soit nee,
Après une seule exceptee.

Während der Feste aber, die im April und Mai neben den Waffenstillstandsverhandlungen einhergingen, hatte Karl Anlaß, sich über Gott Amor zu beklagen. Natürlich tat er es in elegant gedrechselten Versen, die René ebenso erwiderte:[3]

Pour tant, se vous plaignez d'Amours,
Il n'est pas temps de vous retraire;
Car encore il vous pourra faire
Tel bien que perdrez vos dolours.

[1] Vgl. P. Champion, Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans, Paris, 1907, besonders S. 51.
[2] Les poésies du duc Charles d'Orléans, Ausgabe Champollion-Figeac, S. 430. — Quatrebarbes, III, S. 204.
[3] Poésies complètes de Charles d'Orléans, Ausgabe Charles d'Héricault, Bd. II, S. 85. — Quatrebarbes, III, S. 200.

Vous congnoissez assez ses tours
(Je ne dy pas pour vous desplaire);
Pour tant, se vous plaignez d'Amours,
Il n'est pas temps de vous retraire:

Ayez fiance en lui tousjours
Et mettez paine de lui plaire,
Combien que mieulx me vaulsist taire;
Car vous pensez tout le rebours
Pour tant, se vous plaignez d'Amours.

Nicht nur das; René konnte in einem zweiten Rondeau an Karl sogar einen Trumpf ausspielen:[1]

Se vous estiez comme moi,
Las! vous devriez bien plaindre;
Car de tous mes maulx le moindre
Est plus grant que vostre ennoy.

Bien vous pourriez, sur ma foy,
D'Amours alors vous complaindre.
Se vous estiez comme moy,
Las! vous devriez bien plaindre.

Car si tresdolent me voy
Que plus la mort ne vueil craindre;
Toutteffoiz, il me faut faindre.
Aussi feriez vous, ce croy,
Se vous estiez comme moy.

Die Wechselrede zeitigte noch ein Rondeau Karls, dann ein weiteres Renés; endlich noch eines aus der Feder des ersteren:[2]

. . . .
Tresfort vous avez combattu,
Et j'ay mon billart bien tenu;
C'est beau debat que de deux bons:
Bien assailly, bien deffendu
. . . .

[1] Poésies complètes de Charles d'Orléans, Ausgabe Charles d'Héricault, II, S. 86. — Quatrebarbes, III, S. 201.
[2] Poésies complètes de Charles d'Orléans, Ausgabe Charles d'Héricault, II, S. 87, 88. — Quatrebarbes, III, S. 203.

Es folgt in dem Gedichtalbum Karls von Orléans ein fünftes Rondeau Renés. Die Festlichkeiten waren wohl zu Ende, René verließ Tours[1] und es hieß Abschied nehmen von der Schönen, der er seine galanten Huldigungen dargebracht hatte. Aber der Abschied ist eher cholerisch als melancholisch.[2]

Si dolant je me treuve a part
De laisser ce dont mon bien part
— C'est celle en qui n'a que redire —
Que ne fus oncques si plain d'yre;
Ou jamaix Dieu n'ait en moy part!

Car, quant je pense en mon depart
Et qu'aler me faut autrepart,
Je ne sçay plus que je dois dire:
Si dolant je me treuve a part!

Fortune, qui les lotz depart,
M'a baillé ce dueil pour ma part,
Qu'est pis qu'on ne savroit redire;
Et si ne lui puis contredire,
Dont a peu que mon cuer n'en part:
Si dolant je me treuve a part!

Renés lyrische Ader scheint damit erschöpft zu sein. Aber er vererbte sie: ein Jahrzehnt später tritt sein Sohn Johann von Kalabrien (1427 bis 1470) — seit 1453 Herzog von Lothringen als Erbe seiner Mutter, der ersten Gemahlin Renés — unter den Dichtern auf, die in Blois mit Karl von Orléans um die Wette ihre Rondeaux dichten.[3]

René selbst wandte sich zu anderer literarischer Betätigung. Aus der Zeit um 1550 stammt wohl sein Turnierbuch »Traictié de la forme et devis d'ung tournoy«.[4] Es zeigt bereits unverkennbar Renés späteren Stil mit den behäbigen, weitausladenden Sätzen. Die leichtere, von Karl von

1 S. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 446, 447.

2 Abgedruckt bei Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 172. — Das Rondeau bei Quatrebarbes, III, S, 205: Je suis desja d'amours tanné, ist nicht von René. Vgl. Champion, Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans, S. 51.

3 P. Champion, Charles d'Orléans, S. 624, 625.

4 Quatrebarbes, II, S. 2 ff. — Die Datierung nach Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 155, 156. Die Angabe bei Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, II/1, S. 1122, das Buch sei Renés ältestes und »gegen 1444« entstanden, ist offenbar ein Irrtum, da Gröber selbst bemerkt, daß die »von René in Tarascon veranstalteten Turniere die Richtschnur für die Darstellung gegeben haben werden«. Das Turnier von Tarascon fand aber erst 1449 statt (siehe Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 147).

Orléans angeregte Art seiner Rondeaux ist hier nicht wiederzufinden: ›A treshault et puissant prince, mon treschier, tresamé et seul frere germain, Charles d'Anjou, comte du Maine, de Mortaigne et de Guyse: Je, René d'Anjou, vostre frere, vous foiz savoir que, pour le plaisir que je congnois depieça que prenez a veoir hystoires nouvelles et dittiez nouveaulx, me suis advisé de vous faire ung petit traictié le plus au long estendu que j'ay sceu, de la forme et devis comme il me sembleroit que ung tournoy seroit a entreprendre a la Court ou ailleurs en quelque marche de France, quant aucuns princes le vouldroient faire faire; laquelle forme j'ay prins au plus près et jouxte de celle qu'on garde es Almaignes et sur le Rin, quant on fait les tournoys. Et aussi selon la maniere qu'ils tiennent en Flandres et en Brabant; et mesmement sur les anciennes façons qu'ils les souloient aussi faire en France, comme j'ay trouvé par escriptures. Desquelles troys façons en ay prins ce qui m'a semblé bon, et en ay fait et compilé une quarte façon de faire, ainsi que pourrez veoir, s'il vous plaist, par ce que cy après s'ensuit.‹ — Es ist das Buch eines Turnierliebhabers, dem kein Detail des Ritterspieles zu unwichtig, aber auch das Buch eines Aristokraten, dem keine Etikettefrage zu unbedeutend ist, um nicht bis ins Letzte geregelt zu werden. Will ein Prinz einem andern ein festliches Turnier liefern und ihm als Herausforderung das Schwert überschicken, so muß er zuerst ›envoyer secretement devers le prince a qui il veult faire presenter l'espee, pour savoir se c'est son [des Herausgeforderten] entencion de la accepter, ou non, pour faire puis après publiquement les serimonies qui y appartiennent .. ou cas qu'il la vouldra accepter.‹ Ist in unseren Tagen vor Fürstenzusammenkünften sorgfältiger sondiert worden?

Renés Hauptwerke, das ›Buch vom liebentbrannten Herzen‹ und den Traktat von der ›Ertötung irdischer Lust‹, hat man Gegenstücke genannt. Das eine ist der allegorische Roman von irdischer, das andere das allegorische Erbauungsbuch von himmlischer Liebe. Gerne möchte man jenes, mit seinem resignierten Ausklange, für das ältere, für den Vorläufer des andern halten. Doch widersprechen solcher Annahme ausdrücklich überlieferte Daten. Die älteste uns bekannte Fassung des ›Livre du Cuer d'amours espris‹ ist mit dem Jahre 1457 festgestellt — den Traktat von der Ertötung irdischer Lust aber leiten mehrere Handschriften mit der Bemerkung ein: ›S'ensuit ung petit traittié d'entre l'Ame devote et le Cuer, lequel s'appelle le mortifiement de vaine plaisance, fait et composé

par René, roy de Sicile, duc d'Anjou. Par lui mandé et intitulé a tresreverend pere en Dieu l'arcevesque de Tours.[1] Lequel traittié fut fait en l'an mil CCCC cinquante et cinq . . .‹[2] In der Tat erscheint das ältere Werk auch vielfach unbeholfener als das jüngere.

Eine schwüle, drückende Religiosität ist in den abstrusen Allegorien des ›Traittié de mortifiement de vaine plaisance‹ gestaltet. Die schweren Prosasätze sind hier weniger oft als im ›Livre du Cuer d'amours espris‹ von Versstellen unterbrochen. Der düstere Charakter des Werkes wird dadurch merkwürdig verstärkt. — Weinend klagt des Menschen unsterbliche Seele das begierdenerfüllte Herz an: immer wieder wird sie von ihm zu Boden und in die Pfützen irdischer Lust mitgezogen . . . ›ne plus ne moins comme le boeuf plain de lasche courage et remply de pesanteur tardive . . . chiet a terre et, en cheant, après lui tire l'autre, lequel est lié avec lui soubz le joug par les cornes.‹[3] In elender Hütte (leicht deutet der Leser sie als den menschlichen Körper) haust die Seele, der Verzweiflung nahe bei dem Gedanken an das jüngste Gericht; denn aus eigener Schwäche, ohne Widerstand, hat sie sich auf die falsche Bahn drängen lassen. Aber es nahen sich der Klagenden, die das zuckende Herz in Händen hält, zwei Frauen: Gottesfurcht, über deren Haupte das Schwert der göttlichen Gerechtigkeit schwebt, und Reue, eine Geißel in der einen Hand, mit der andern ihr ›mea culpa‹ schlagend. Nach vielen schönen und gleichnisreichen Reden von beiden Seiten übergibt endlich die Seele das leichtfertige und wankelmütige Herz den beiden Frauen zur Läuterung. Diese tragen es mit sich fort und kommen zu einem hohen und wunderbaren Berge, der indes gar nicht schwer zu besteigen ist und auf dessen Höhe ein herrlicher Garten voll früchteschwerer und blühender Bäume in kristallklarer Luft liegt — der Garten der frommen Gedanken an das Wort Gottes (oder die christliche Kirche?):

> Cy est le lieu . . . ou abunde
> La parolle de bonté assouvye,
> Qui procede de la bouche de Dieu.
> Parquoy si est, voir, appellé ce lieu
> Vray, eternel, secret, consolatif . . .[4]

[1] Joannes Bernardi, 1441 bis zu seinem Tode (1466) auf dem Bischofsitze.
[2] Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 162 f., und den handschriftlichen Katalog der Hohendorfschen Handschriften der Wiener Nationalbibliothek. Das Zitat nach der letzteren Quelle.
[3] Quatrebarbes, IV, S. 4.
[4] Quatrebarbes, IV, S. 47.

Im Schatten der Bäume stehen vier Frauen um ein am Boden liegendes Kreuz (Symbol und Mahnung der Passion Christi). Die vier Frauen aber sind: Glaube mit einem schweren stählernen Nagel in der Rechten und dem Hammer der Erkenntnis Gottes in der Linken; Hoffnung mit einem silbernen Nagel und dem Hammer der Barmherzigkeit; Liebe mit einem goldenen Nagel und dem Hammer des Gehorsams; die göttliche Gnade, die vornehmste der vier, mit den Symbolen der Allmacht, der Allwissenheit und der Allgüte zu Häupten und einer Lanze in der Rechten: der gebrechliche Lanzenschaft die Betrachtung der vergänglichen irdischen Güter, die glänzende Lanzenspitze die Erkenntnis des ewigen Lebens symbolisierend. Auf Bitten der Gottesfurcht und der Reue werden die vier Frauen das sündige Herz zu Gott zurückführen und es von seinen irdischen Anfechtungen läutern: »avons doncques advisé ensemblement«, so erklärt die Wortführerin Glaube den Neuangekommenen, »que, pour donner a cestui Cuer recouvré, que cy nous apportez, vraye medicine, est besoin et necessité que sur l'arbre de ceste croix, que cy voyez, humblement le posez, a ce que mieulx le puissions joindre a la tresbenoiste et saincte passion de son tresbon Saulveur. Si le faittes, et chacune d'entre nous troys, par ordre, y mectera et fichera son sainct clou. Et puis après, Grace divine, avecques sa lance, si Dieu plaist, fera saine playe, de laquelle yssera lors sang abhominable, puant et detestable, de vaine Plaisance, qui si fort et tant luy est, pour vray, grevable«.[1] Jeder Blutstropfen, der aus dem Herzen dringt, als Glaube, Hoffnung und Liebe es in der Tat ans Kreuz schlagen, ist ein Laster. Der Lanzenstich der göttlichen Gnade dann läßt in breitem Strome bis zum letzten Reste die Verderbtheit der eitlen Lust sich aus der rechten Seite des Gekreuzigten ergießen. Gottesfurcht und Reue aber bringen das so geläuterte Herz zur Seele zurück, die ein inbrünstiges Dankgebet an ihren Schöpfer richtet. Mit einer Hinwendung Renés an den Erzbischof von Tours, dem das Buch gewidmet ist, schließt dieses wie es begonnen.

Doch René war trotz seiner bald 50 Jahre nicht der Mann, sein Herz dauernd zu kasteien. Je nach Geisteshaltung berichten die Geschichtschreiber von ihm, er habe besessen »un coeur trop sensible aux attraits des femmes. La galanterie était un des attributs du parfait chevalier; il lui arriva de la pousser au delà des limites permises«[2] . . . oder daß er

[1] Quatrebarbes, IV, S. 52.
[2] Lecoy de la Marche, Le roi René, I, S. 432.

›aima beaucoup . . . toutes les femmes et même ses deux epouses‹.[1] Leicht ist man geneigt, in seinem ›Livre du Cuer d'amours espris‹ die wehmütige Geschichte einer solchen, ach! verunglückten Liebe Renés zu erkennen. Da, wo der Verfasser sich gleich eingangs an seinen Vetter Bourbon wendet, sind die persönlichen Töne besonders deutlich. Und ohne Schwierigkeit setzt man die Allegorien, die paraboles, in die Sprache der Wirklichkeit um.

Der Dichter ist verliebt. Gott Amor hat ihm im Schlafe das Herz aus der Brust genommen und es dem Jüngling Desir (Begehr) übergeben . . .

Unversehens stehen Cuer und Desir als Ritter und Knappe vor uns, im Begriffe sich auf die Werbefahrt um Dame Doulce-Mercy (Erhörung) zu begeben: es gilt die Dame aus der Gewalt des grimmen Reffus (Zurückweisung), der Honte (Scham) und der Crainte (Furcht) zu befreien. Desir hat die Führung. Er ist die treibende, immer aufmunternde Kraft. Zunächst aber wappnet er den Ritter Herz mit allerhand nützlichen Waffen und stattet ihn mit dem Rosse Franc-Vouloir (Freimut) aus.

Eine erfreuliche Begegnung mit Dame Esperance (Hoffnung) leitet die Werbefahrt glücklich ein: was immer Cuer und Desir auf ihrer Abenteuerfahrt für Schicksal erleben werden, — solange Dame Esperance ihnen zu Hilfe kommen wird, mögen sie frohen Mutes sein!

Aber Nebenbuhler stellen sich dem Liebenden entgegen: Cuer und Desir kommen zur Einsiedelei einer häßlichen Zwergin — eben der Zwergin Jalousie —, die die beiden so unfreundlich anläßt, daß Cuer beinahe die Geduld verloren hätte, hätte Desir ihn nicht zurückgehalten. ›Et eurent advis ensamble que, pour ce qu'elle estoit femme, quelque layde qu'elle fust, que ilz ne luy mesferoient riens, car ilz n'y acquerroient point d'onneur . . .‹ So klingt selbst in der Allegorie leise die ritterliche Höfischheit hinein. — Doch der Liebende muß zahllose Unbilden ertragen: die Zwergin läßt die ermüdeten Ritter nicht in ihrer Hütte übernachten, sie müssen, von der Zwergin auf falschen Pfad gewiesen, die Nacht in der ›Forest de Longue Attente‹ (dem Walde des Harrens) im Freien zubringen, wo ein Gewitter sie durchnäßt und ein böser Traum den schlafenden Ritter Cuer ängstigt. Ein Zauberbrunnen, daraus Cuer unversehens Wasser auf den Brunnenstein gegossen hat, hat das Gewitter hervorgerufen. Es ist der Brunnen des Unglücks, den der Riese Desespoir (Verzweiflung) durch den Zauberer Vergil hat errichten lassen. Wer — wie

[1] Champion, François Villon, II, S. 53.

Cuer und Desir getan — von dem Wasser des Brunnens trinkt, muß böses Schicksal erleiden; wer von dem Wasser auf den Brunnenstein gießt, verursacht ein schweres Gewitter. Der Wasserlauf aber, der vom Brunnen ausgeht, wird immer breiter und reißender . . . der Strom der Tränen.
Des Ritters Cuer Traum sollte sich rasch erfüllen. Die Fahrt geht am nächsten Morgen durch verlassenes und düsteres Land, durch das breite und wundersame Tal der Versonnenheit, wo in verfallender Hütte Melancholie ihre Zeit verbringt. Ihre Nahrung, von der sie den beiden hungrigen Rittern gibt, ist gar elendes Brot, geknetet aus dem Mehle harter Qual und dem Wasser des Flusses der Tränen, der hinter der Hütte hinfließt...
Als die traurige Mahlzeit beendet ist, lassen Cuer und Desir sich von Melancholie zur Stelle führen, wo eine morsche Brücke den Fluß übersetzt. Die Brücke ist der gefährliche Übergang, allwo der schwarzgepanzerte Souci (Gram) auf finsterem Rappen Wache gegen alle Liebenden hält. Mitten auf der Brücke kommt es zum Zweikampf zwischen ihm und Cuer, der samt seinem Rosse in den Fluß stürzt . . .
Aber wie Cuer es im Traume gesehen, naht die Rettung. Als nämlich Dame Esperance Tag um Tag ohne Nachricht von ihren Schützlingen war, war sie nach dem Walde des langen Harrens aufgebrochen, hatte den in der Einsiedelei der Jalousie gefangengehaltenen Knaben Bel-Accueil — die freundliche Miene, die die Geliebte dem Liebenden zeigt — befreit und war dann, immer auf den Spuren Cuers und Desirs, weitergezogen, während Bel-Accueil nach dem Schlosse Amors, seines Herrn, eilte. Nun kommt sie gerade zurecht, um Cuer, dessen Roß sich bereits selbst aus dem Wasser herausgearbeitet hat, aus dem Flusse zu ziehen . . . Neues Hoffen hat den Liebenden davor bewahrt, in Kummer und Tränen unterzugehen.
Doch Dame Esperance muß Abschied nehmen. Herz und Desir aber setzen ihre Abenteuerfahrt fort und gelangen zum Schlosse am Hügel der Freudlosigkeit (Tertre deveé de Liesse). Courroux (Zorn) ist der Herr, Tristesse (Traurigkeit) die Herrin des Schlosses, Soucy zählt zu seinen Bewohnern, die Torwache an dem verfallenden Gebäude aber hält Paresse (Nachlässigkeit). Unangefochten reiten Cuer und Desir in den Schloßhof ein, als Paresse herbeieilt und durch ihr Schreien die Aufmerksamkeit des Schloßherrn erregt. Hoch zu Roß und stolz gepanzert reitet er vom Schloßturme her, dem Eindringling entgegen. Nach langem und schwerem

Kampfe wird er vom Ritter Cuer besiegt . . . Der Liebende hat die Aufwallung seiner üblen Laune überwunden, aber tiefe Traurigkeit bemächtigt sich seiner.
Über Bitte der Tristesse nämlich, der Geliebten des Schloßherrn, schenkt Cuer diesem das Leben. Mit List aber lockt Tristesse die beiden Genossen ins Innere des Schlosses, das von Klagen und Weinen widerhallt: Cuer stürzt durch eine Falltür in ein tiefes Verließ, der Knappe Desir entkommt mit knapper Not . . . So bleibt in der tiefsten Verstimmung des Liebenden nur seine sinnliche Begierde wach, bereit, das Herz zu neuem Aufschwung hinzureißen.
Die ganze Nacht über flieht Desir in der Richtung zum Schlosse des Liebesgottes, bis er am Morgen, aus einem Walde tretend, auf lieblicher Wiese ein Zeltlager erblickt und, diesem zustrebend, dem Herold Humble-Requeste (Liebesbitte), dem Abgesandten des Gottes, begegnet. Malle-Bouche (Argmund) ist mit dem Heere der Mesdisans (der Übelredner) in das Reich Amors eingebrochen, dieser aber hat durch Humble-Requeste seine Getreuen, vor allem Honneur (Ehre), beschickt. Mit Malle-Bouche haben Crainte und Reffus sich verbündet, Dame Doulce-Mercy ist ihre Gefangene. Das Zeltlager aber ist das des stolzen Herrn Ehre und seiner Getreuen. — In die Sprache des Alltags übertragen: durch Furcht, üble Nachrede und die eigene Zurückhaltung wird die Geliebte gehindert, den Liebenden zu erhören, der darob in tiefe Enttäuschung versunken ist. Aber schon ruft seine Liebe seine Ritterehre zum Kampf um die Geliebte auf.
Wieder ist die Begierde die treibende Kraft: mit einem Kniefall erfleht Desir von Honneur Hilfe für den im Verließ der Tristesse schmachtenden Ritter Cuer. Honneur überträgt seinem Vasallen Renom (Ruhm) die Aufgabe, den Gefangenen zu befreien . . . der Gedanke an seinen Ritterruhm muß den Liebenden aus seiner Seelenverstimmung lösen.
Renom mit zahlreicher Schar, darunter Plaisir und Deduit (Vergnügen und Kurzweil), den Erzfeinden der Tristesse und des Courroux, unternehmen den Kriegszug gegen das Schloß der Freudlosigkeit, erobern es im Sturme und zerstören es, nachdem sie mit Hilfe Desirs Cuer aus dem Verließe gezogen. Die siegreiche Schar kehrt frohgemut zum Zeltlager Honneurs zurück, während Courroux und Tristesse zum Heere Malle-Bouches entfliehen. Nach herzlichem Abschied setzen Cuer und Desir am folgenden Tage ihre Werbefahrt fort, von nun ab auch begleitet von

Largesse (Freigebigkeit), die Honneur ihnen überlassen hat; Honneur selbst aber wird mit seinen Getreuen am zweiten Tage aufbrechen, um den Feinden des Liebesgottes entgegenzuziehen ... Nach tiefster Traurigkeit setzt der Liebende neuen Mutes und stolz sein Liebeswerben fort. Doch wieder müssen Cuer und Desir, während Malle-Bouche sich mit seinem Heere vor der Streitmacht Honneurs an den Fluß Tenebreuse (die Dunkelheit) zurückzieht und während er die beiden Fahrenden durch Kundschafter belauern läßt — vor den Rittertaten des Liebenden muß die üble Nachrede verstummen, doch umlauert sie ihn weiter — durch weiten Wald und endlose Ebene. Es ist die Ebene des Unmuts (Pensee ennuieuse) mit der Behausung des Grief-Soupir (tiefer Seufzer). Nur Desir bewahrt die Genossen vor der Gefahr des Ortes und gerade im rechten Augenblicke stellt wieder Esperance sich ein.
Nach aufmunternd-freundlichen Worten der edlen Dame geht es hinaus auf das Meer der Liebe. Man darf wohl deuten, daß der Werbende sich seinem Ziele nähert, daß er bei der Geliebten Gegenliebe zu finden beginnt. Fiance und Entente (Vertrauen und Einverständnis) sind die Schifferinnen, die die Barke mit Cuer und seinen Genossen über das Meer führen. Sie bedürfen der angebotenen Ruderhilfe Cuers nicht ... Vertrauen und Einverständnis der Liebenden sind das rechte Geleit in der Liebe. Aber niemand glaube, daß das Meer ohne Gefahren sei. Als die Barke eben im sanften Winde wie von selbst dahingleitet, erhebt sich ein Sturm; Cuer, Desir und Largesse verfallen dem ›mal de mer‹. Desir hat noch die Kraft zu klagen:

> Haa, tresdoulx Dieu, qu'Amours fait ahanner
> Ses loyaulx sers, sans leur vouloir donner
> Jusques bien tart repos en son service!
> Bien peu s'en fault que je ne tiens a nice
> Cil qui s'i boute, sans qu'il saiche comment.
> Haa, qu'il y a en tous lieux de tourment,
> Par terre et mer! maintenant bien le sçay,
> Car je le voy et congnois a l'essay,
> En tel estat que l'ame hors du corps
> A peu me sault, dont vouldroye estre mors
> Mieulx qu'en ce point estre plus longuement.

Mit dem einbrechenden Abend legt sich der Sturm. Die Barke landet an der Felseninsel der Compaignie und Amittié (Geselligkeit und Freund-

schaft), die dem Zeitvertreib des Fischens huldigen. Bei kärglicher, von den beiden Fischerinnen gebotener Abendmahlzeit an Fastenspeise — getrocknetem Fisch Validire (Liebesbote) mit Salat Doulce-Response (freundliche Antwort) — genesen Cuer, Desir und Largesse vom »mal de mer« . . .
Die Liebenden müssen mit Freundschaft und geselligem Verkehr unter Botschaft und Gegenbotschaft sich begnügen. Sie sind gezwungen, heimlich miteinander zu verkehren und ihre Liebesboten durch Geschenke willig zu erhalten: die Fischerinnen Amittié und Compaignie fischen nur des Nachts; bei Tage halten die Fische Validire sich verborgen. Die Angel aber muß den Köder don (Geschenk) tragen, sollen die Fische anbeißen... so wenigstens erfahren wir.
Am nächsten Morgen, früh vor Tagesanbruch, geht die Seefahrt weiter nach der Insel des Liebesgottes, wo schon von ferne ein herrliches Schloß und, einer Kirche gleich, das Hospital d'Amours die Blicke der Näherkommenden auf sich ziehen:

c'est l'ospital
Pour chascun povre amant loyal
Hosteler et donner secours!
Il a nom hospital d'Amours.

Ehe freilich die Ankömmlinge an der Insel landen, ist es wieder Abend geworden. Bei Mondschein erreichen sie das Hospital d'Amours, wo die Opfer der Liebe Unterkunft finden. An der Pforte begrüßt Dame Courtoisie (die Höflichkeit) Cuer und die Seinen, um sie sogleich ins Innere des Gebäudes zu Pitié, der Priorin, zu geleiten.
Übergehen wir alle die Wunder des Liebeshospitals, des Friedhofes der treuen Liebhaber und des Schlosses Amors und folgen wir der Liebesgeschichte selbst, die rasch ihrem Höhe- und schmerzlichen Endpunkte zustrebt.
Cuer und Desir also sind auf der Insel des Liebesgottes angekommen (die Liebe zwischen dem Werbenden und der Dame ist auf gutem Wege) — doch hat der Liebende die letzte Gunst der Geliebten noch nicht erlangt. Alle dem Liebenden feindlichen Mächte: Reffus, Honte, Crainte, Malle-Bouche und die Mesdisans, auch Jalousie, haben sich zusammengetan, um Doulce-Mercy im Manoir der Rebellion, nicht weit vom Schlosse des Liebesgottes, gefangenzuhalten (die Geliebte an der Erhörung des Liebenden zu hindern). Nur Pitié (Mitleid) spricht bei Doulce-Mercy

zugunsten Cuers: »... si commença incontinent Doulce-Mercy a amer le Cuer en sa pensee ... et fist signe (a dame Pitié) qu'elle fist venir le Cuer le plustost que faire se pourroit«.
Cuer, Desir und Largesse aber haben sich inzwischen zum Schlosse Amors begeben und werden von Bel-Accueil beim Gotte eingeführt, um von ihm die Erlaubnis zur Erwerbung Doulce-Mercys einzuholen. Mit seiner Mutter Venus und seinen Getreuen Honneur, Renom, Vaillance und Humble-Requeste, auch mit Pitié, die von ihrem Besuche bei Doulce-Mercy hiehergeeilt ist, hält Amor Rat: der Liebende wird der Geliebten in treuer Liebe dienen (Loyauté nimmt dem Ritter Cuer den Lehenseid für Gott Amor ab), er wird das keusche Widerstreben seiner Dame zwar zu überwinden trachten, nicht aber ihm letzte Gewalt antun (Ritter Cuer darf mit Erlaubnis des Liebesgottes den grimmen Reffus zwar bekämpfen, nicht aber ihn töten) und er wird nur seinen Nebenbuhlern und der üblen Nachrede schärfstens an den Leib rücken (Cuer erhält die Erlaubnis, Jalousie und die Mesdisans zu erschlagen). Seine Ritterehre muß dem Liebenden für all sein Tun das Maß liefern, mögen sein Herz und vor allem seine Begierde noch so ungestüm drängen (Honneur ist es, der dem Ritter Cuer und seinem Genossen Desir den Beschluß des Rates übermittelt; Cuer und Desir nehmen diesen Beschluß mit geringer Befriedigung entgegen). Aber der Liebende findet auch Helfer: Gott Amor überläßt dem Ritter Cuer Bel-Accueil, Pitié, Promesse und Humble-Requeste als Begleiter auf seiner weiteren Werbung um Doulce-Mercy... Der Schwur, den Cuer dem Liebesgotte zu leisten hat, offenbart uns den innersten Sinn seiner Liebe und das leuchtende literarische Vorbild des Romans:

Cuer, vous promettez et jurez
Que loyaument vous obeyrez
Et servirez le Dieu d'amours,
Desoresmais et a tousjours,
Et fuirez tousjours Chasteté,
Soit en yver, soit en esté,
Et que bien, selon vostre sens,
Garderez ses commandemens,
Lesquelz, si les voulez savoir,
Prenez paine a lire et a veoir
Le tresbel romant de la rose,
La ou l'art d'amours est enclose.
Et la les trouverez tousdis

Et si verrez de moult beaulx ditz:
Prenez paine a l'estudier,
Car il sert bien ad ce mestier.

Im Schlosse des Liebesgottes verbringen die Gefährten der Werbefahrt die Nacht, um am nächsten Morgen nach dem Manoir de Rebellion (der Burg der Auflehnung) aufzubrechen. Pitié und Bel-Accueil eilen voraus und werden, wie sie in die Burg und das Zimmer der Doulce-Mercy eintreten, von Reffus, Honte und allen den andern mürrisch und argwöhnisch empfangen. Doulce-Mercy aber errötet bei der Nachricht von der Ankunft Cuers und verrät, wie sehr sie ihn herbeiwünscht. Bel-Accueil stürmt zurück, um Cuer die gute Botschaft zu bringen. (Die Allegorie ist nunmehr so durchsichtig, daß ihre Deutung sich aufdrängt.) Vergeblich versuchen Cuer, Desir, Humble-Requeste und Promesse von Reffus gutwillig den Eintritt in die Burg zu erreichen. Erst als Largesse dem Widerstrebenden zwei wohlgefüllte Beutel ins Gesicht schleudert, gibt er den Ankömmlingen Raum, die sogleich in das Gemach der wunderbar schönen Doulce-Mercy eilen. Den werbenden Worten Humble-Requestes und Cuers wie dem ermunternden Zuspruch Pitiés vermag die Schöne nicht zu widerstehen. Mit freundlichen Worten nimmt sie die Huldigung Cuers entgegen:

Quant a moy, plus n'estriveray
Et, de bon cuer, vous retendray
Pour amy et pour serviteur.
Mais que se seit en tout honneur!

Schon will Cuer unter der Einflüsterung Desirs der innerlich noch zögernden Dame einen Kuß rauben, da treten Honte und Crainte dazwischen, die Mesdisans aber erheben ein solches Geschrei, daß auch Reffus herbeistürzt. Durch einen Stockhieb des ungeschlachten Gesellen betäubt, erwehrt sich Cuer mit Mühe des Ansturms. Endlich indes treibt er mit den Seinen die Gegner in die Flucht und nimmt den Kuß vom Munde der lieblich erbleichenden Doulce-Mercy. Dann herzt er sie und führt die eine Zeitlang noch Ängstliche, begleitet von Desir, Humble-Requeste und Pitié in der Richtung nach dem ›noble chastel de Plaisance‹, dem Schlosse Amors.
Doch war das Ende nicht glücklich. Etwa eine Meile vom Manoir de Rebellion entfernt, hat Reffus seine Mannen gesammelt und sie, verstärkt

durch Leute aus dem Heere Mallebouches, in einen Hinterhalt gelegt. Als nun Cuer und die Seinen vorbeikommen, bricht der Kampf erneut aus: Desir wird erschlagen, Cuer schwer verwundet, die weinende Doulce-Mercy fällt wieder in die Gewalt des Reffus und wird von ihm in den Gewahrsam der Crainte und Honte gegeben . . . Pitié hält sich verborgen . . . Als der Kampf aber vorbei ist, tritt sie aus ihrem Versteck hervor und ruft durch ihre Samariterdienste den bewußtlosen Ritter Cuer ins Leben zurück. Seine erste Frage geht nach Doulce-Mercy: ». . . Et dame Pitié luy dist que a sa dame ne pensast plus, car elle restoit es mains de Reffus . . . Lors (le Cuer) dist et pria a dame Pitié que, puis que sa dame estoit de rechief es mains de Reffus, que, pour Dieu, le menast a l'ospital d'Amours, car la vouloit finer le remenant de ses jours en prieres et oraisons. Et dame Pitié le fist ainsi que le Cuer le luy requist . . .«

So klingt Renés Roman in stillen Verzicht aus. Der Leser aber kann — wenn er seine Freude daran hat — immer erneut an die Ausdeutung der Allegorien gehen. Immer weitere Einzelheiten bieten sich solcher Auflösung dar. Hier liegt der Reiz des Buches. Sicher besitzt der Allegorismus Renés nicht die zarte Poesie des ersten Teiles des Rosenromanes. Als künstlerische Leistung bleibt das Buch des Dilettanten weit hinter seinem Vorbild zurück. Die Prosa des »Livre du Cuer d'amours espris« ist (wie die der anderen Werke Renés) vielfach unbeholfen, seine Verse meist ohne Schwung, voll Härten und Flickwörtern (wo nicht gleich ganze Verse Flickverse sind). Doch sind die allegorischen Figuren plastisch gesehen und die Vorgänge sinnreich erdacht, auch wirkliche Seelenbeobachtung verratend. Man muß die allegorische Bedeutung der Gestalten und Vorgänge gegenwärtig haben, will man das Werk voll werten. Erst in der Deutung bekommen Personen und Geschehen auch einiges künstlerisches Leben.
Renés Künstlertum ist das des Mosaikbildners, der nach überkommener Technik aus den ihm zur Hand gegebenen Steinchen doch sein persönliches Werk schafft. Das »Livre du Cuer d'amours espris« ist kein glänzendes, aber ein beachtenswertes Buch der Zeit. Daß René die Denktechnik der Personifikation und des Allegorismus nicht überwand — wen wird es wundernehmen, wo jener ferne, in der Scholastik erstarrte Nachklang platonischer Ideenlehre dem Mittelalter selbstverständlich war? Auch in den besonderen Mitteln dichterischer Darstellung, in der

Traumeinkleidung oder in dem regelmäßigen Wechsel von Vers und Prosa, im Satzbau und im Satzrhythmus, war René kein Neuerer. Die saubere Einteilung der Erzählung in Kapitel und Kapitelchen war dem Jahrhundert ebenso geläufig wie die Bezeichnung der Personen und Dinge durch Inschriften, vergleichbar den Banderolen auf zeitgenössischen Bildern. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen.
Die Mosaiksteinchen, soll heißen: die stofflichen Elemente zu seinem Roman, nimmt René ein wenig von überall aus seiner reichen Kenntnis der vergangenen und gegenwärtigen französischen Literatur. Auf zwei oder drei seiner Quellen und Vorbilder weist er ausdrücklich hin: auf den Rosenroman, aus dem die Liebeskasuistik, die Idee der Allegorisierung eines Liebesschicksals und zahlreiche Einzelfiguren und -gedanken stammen, auf die Artus- und Gralromane, auf das Liebeshospital des Achille Caulier. Andere Entlehnungen sind ihm ohne Mühe nachzuweisen.[1] Die ganze wuchernde erotische Literatur der Zeit, alle ihre Mätzchen und Spielereien, spiegeln sich in Renés Buch. Auch aus der Dichtung Karls von Orléans kommen ihm einige wertvolle Elemente zu: etwa die Personifikationen des Herzens und der weiblichen Gunst durch Cuer und Doulce-Mercy, vielleicht auch die Gestalten Desirs, der Esperance, der Melancholie, der Tristesse, sicher wohl die ›Forest de Longue Attente‹, der ›Fleuve de Larmes‹ und einige andere Motive und Anregungen. Doch sollte man solche Einflüsse nicht zu hoch anschlagen.[2] Nach dem einmal gegebenen Muster des Rosenromans neue Gestalten zu bilden, erforderte keinen erheblichen Geistesaufwand.
Das ›Livre du Cuer d'amours espris‹ verleugnet übrigens in seinem inneren Wesen durchaus nicht die Eigenart Renés. Wer könnte sich zum Beispiel Karl von Orléans als den Verfasser eines ähnlich langatmigen Romans denken? Was bei Karl von Orléans geistvolles Spiel ist, gestaltet René mit weitschweifiger Phantasie zu einem Traumland von Rittertum und Rittergesinnung. Die Vorliebe für allzubreite, ermüdende Beschreibungen von Dingen und Örtlichkeiten, von Schlössern und Gemächern, von Wandteppichen und Bildern, teilt er freilich wieder mit den Durchschnittsliteraten seiner Epoche. Diese seine Vorliebe Naturalismus zu nennen, verbietet sich indes angesichts des allegorischen Gehaltes seines Werkes. In ihr eine Parallele zu den wunderbaren Feinheiten zeitgenössischer

[1] Vgl. E. Winkler in der Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 41, S. 193 ff.
[2] P. Champion, Charles d'Orléans, S. 644 ff., S. 650/1; Ders., Romania, Bd. 49, S. 582.

Malerei zu sehen, dazu aber ist der Unterschied der Mittel und der Ergebnisse denn doch zu groß.

Voll Anmut sind die Züge der Naivität in Renés Roman. Man lächelt — erfreut, nicht spöttisch — wenn Gott Amor seinen großen Rat abhält, wenn Cuer und Desir schmollen, wenn Pitié ihren Abendrundgang durch das Hospital d'Amours macht; wenn die allegorischen Figürlein ihre Mahlzeiten halten und die Messe hören und Largesse es nicht versäumt, dem Einsiedler, bei dem man genächtigt hat, eine Gabe anzubieten: ›. . . si s'en vindrent tous trois (Cuer, Desir und Largesse) ensamble a l'ermite pour prendre congié de luy, en le remerciant des biens qu'il leur avoit faiz, et Largesse prist six besans d'or en sa bourse et les voulut baillier a l'ermite; mais il n'en voulut point prendre, et Largesse les mist ou tronc de la chappelle, en presence dudit hermite, lequel lui dist que pour Dieu fust . . .‹

Renés Buch ist auch voll Beziehungen auf persönliches Schicksal seines Verfassers. Daß es ein persönliches Liebeserlebnis Renés allegorisiere, durften wir nur vermuten. Desir aber z. B. ist der Beiname eines der Lieblinge des Herzogs gewesen.[1] Und unter den Wappen am Portal des Liebesfriedhofes sind viele, deren Träger Renés Verwandte oder Freunde waren. Mehr als bloß literarische Neigung verraten sicher auch die warmen Verse auf den Dichter Alain Chartier.[2] ›Auf dem Liebesfriedhofe‹, so belehrt Desir seine Gefährten,

> Leans verrez maint epitacle,
> Qui semblent faiz par grant miracle.
> Ung y a de fresche memoire,
> Qui fut homme digne de gloire:
> Ce fut maistre Alain Charretier,
> Qui tant sceut d'Amour le mestier
> Qu'il en fist les tresplus beaulx ditz
> Qu'oncques puis son temps furent ditz . . .

(Kap. 145, 42 ff.; vgl. auch Kap. 151, 4 ff.)

An späterer Stelle des Romans wird das Grab Chartiers eingehend beschrieben. — Will René das Schloß des Liebesgottes schildern, so unterläßt er nicht, auf sein Schloß Saumur hinzuweisen: ›. . . Et, pour plus

[1] Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René II, S. 143.
[2] Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, S. 178.

proprement le donner a entendre, le dessusdit chastel (das Schloß des Liebesgottes) estoit de façon telle comme celluy de Saumur en Anjou, qui est assis sur la riviere de Loire . . .« — Im Jahre 1457, in der Zeit des »Livre du Cuer d'amours espris«, hatte René mit seiner Frau als Gast Karls von Orléans in Blois geweilt. Ist es vielleicht als Aufmerksamkeit gegen den Orléans gedacht gewesen, daß René die Jalousie zu Cuer und Desir sagen läßt:

> Je vous diray que ferez
> Et comment vous herbergerez
> Mieulx que ne feriez ceans;
> Car, si estiez a Orleans,
> Vous ne savriez pas mieulx estre . . .

Diese persönlichen Erinnerungen waren es wohl, die René immer wieder, noch in seinen alten und müden Tagen, zu seinem Werke zurückführten. Die satten Farben seiner Mannesjahre leuchteten in den stillen Glanz seines Abends.

ABBILDUNGEN

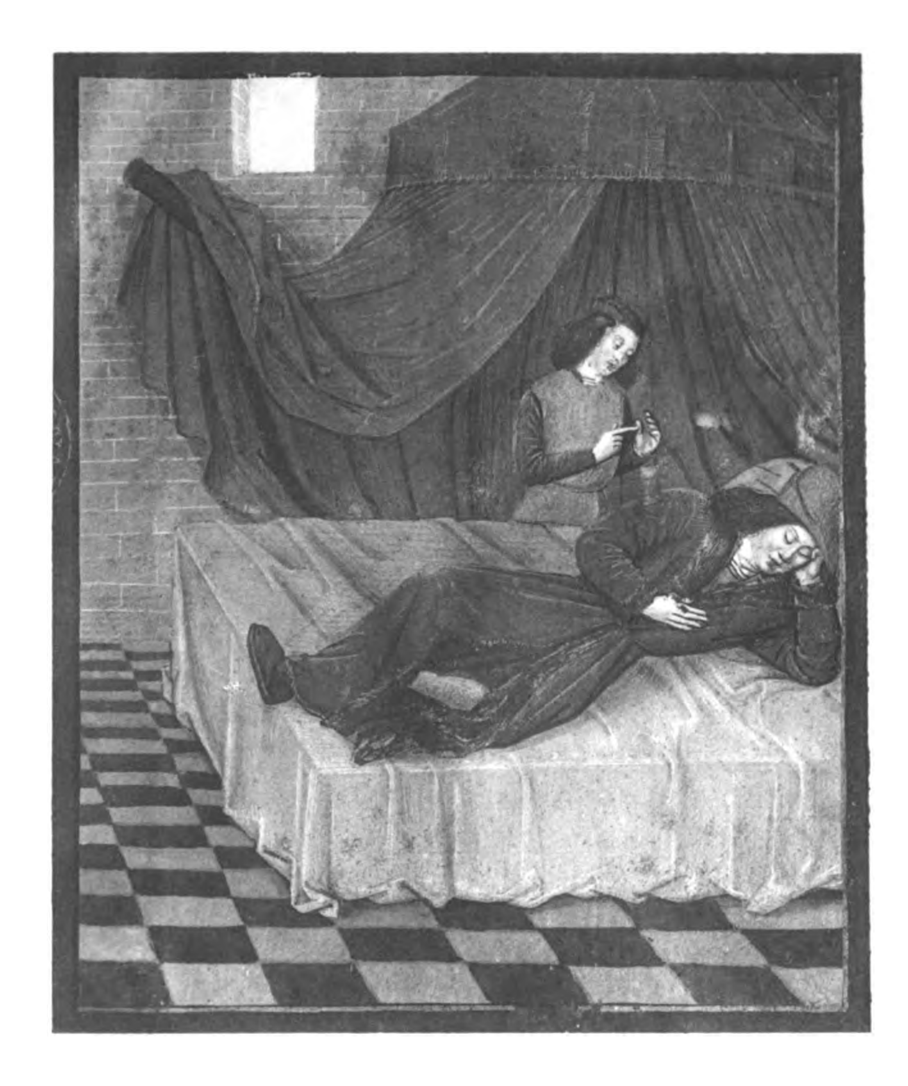


Abb. I. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 1r König René träumt (Kap. 2)

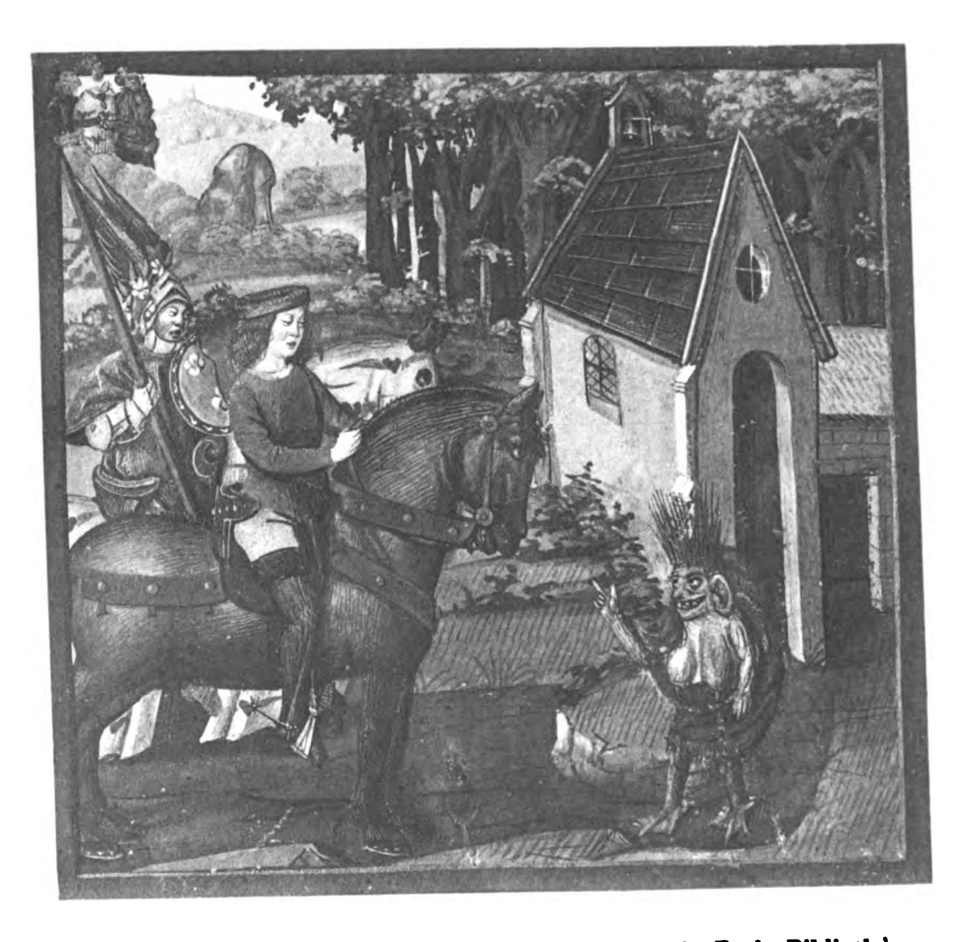


Abb. 2. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 8v
Desir spricht zur Zwergin Jalousie (Kap. 15)



Abb. 3. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 12v
Das Bild vereinigt zwei Szenen; rechts: Cuer und Desir trinken vom Wasser des Zauberbrunnens (Kap. 22); links: Cuer und Desir im Schlafe unter der Espe (Kap. 28)



Abb. 4 René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 15r
Cuer liest bei Sonnenaufgang die Inschrift des Zauberbrunnens (Kap. 28/29)



Abb. 5. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 22r
Esperance rettet Cuer aus dem Fleuve de larmes (Kap. 44)



Abb. 6. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 33r
Desir's Begegnung mit Humble-Requeste (Kap. 73)



Abb. 7. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 58r

Cuer, Desir und Largesse landen mit Fiance und Attente (Entente) am Felsen der Compagnie und Amittié. Im Hintergrunde zwei andere Szenen: links: die Ankömmlinge nähern sich dem Felsen — rechts: die Mahlzeit in der Hütte der Compagnie und Amittié (Kap. 137)

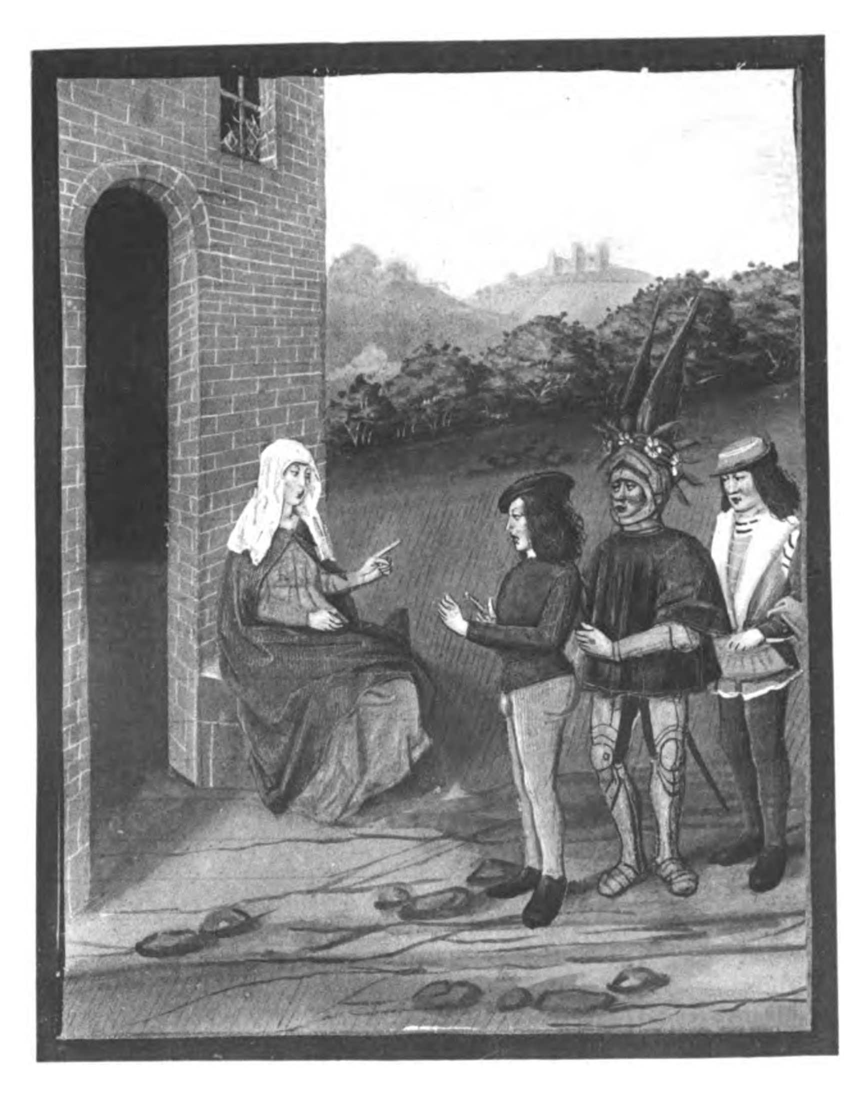


Abb. 8. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 24399, fol. 64ᵛ
Cuer, Desir und Largesse im Gespräche mit Courtoisie am Eingang zum Ospital d'Amours (Kap. 146)

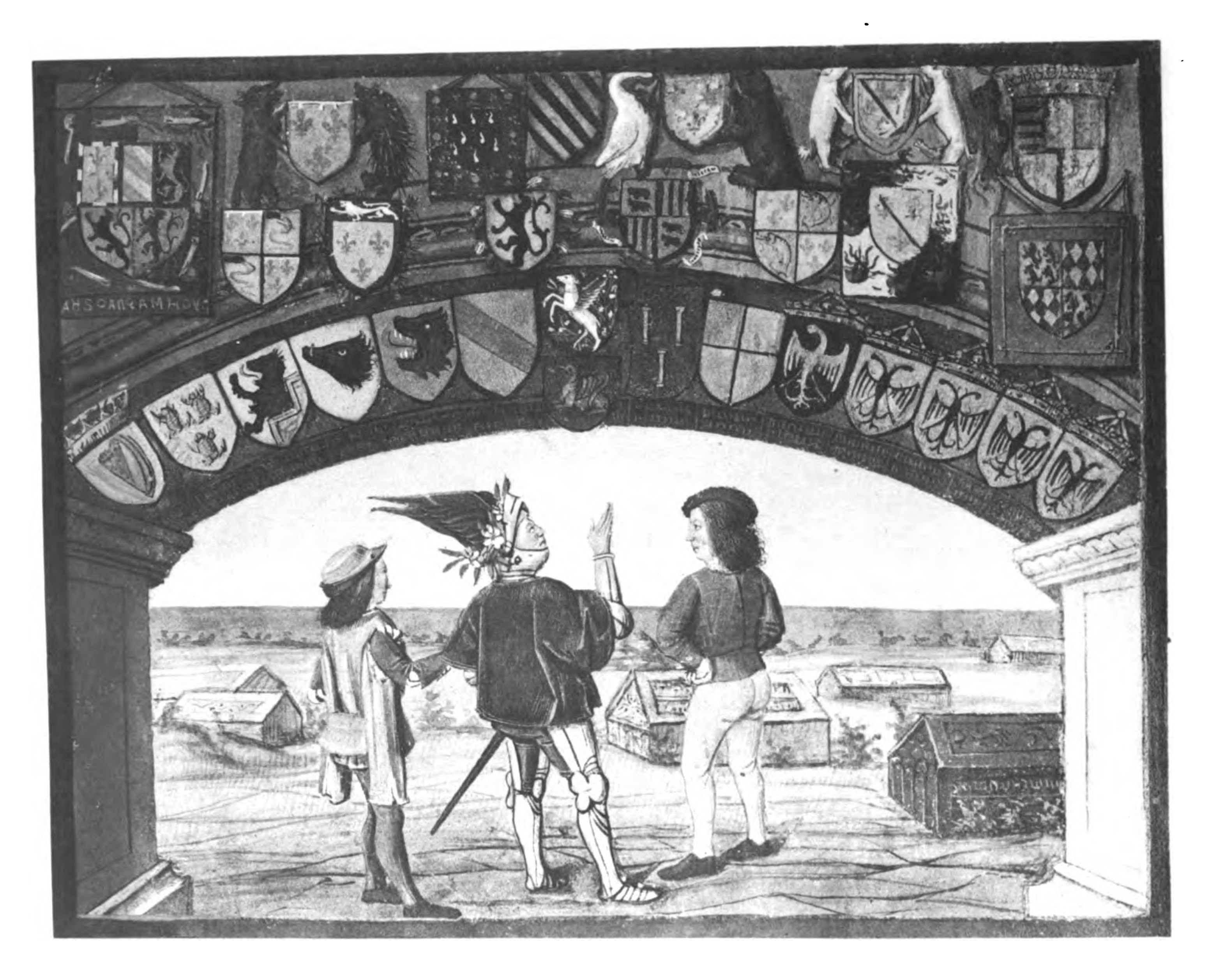


Abb. 9. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 91r
Cuer, Desir und Largesse betrachten das (rechts vorne herausgehobene) Wappenbild Louis' de Beauveau. Im Hintergrunde der Friedhof der treuen Liebhaber. In der Wiener Handschrift fehlt der betreffende Abschnitt des Romans.)

parmy leurs deux corps Et si se merveillerent les trois compaignons de laventure quilz virent Puis ouyrent la messe moult devotement et puis allerent baisier les reliques qui estoient dessus le grant autel Cestassavoir tout premierement ung vaisseau de cristal grant et planturieux en facon dun pot tout garny dor et de pierrerie plain de leaue de la mer ou leandro fut noye pour la belle ero en lallant veoir anou.

Item lespee du grec qui tua corebus filz du roy de myzia en atie pour lamour de cassandra laquelle espee comme par miracle estoit encores comme toute sanglante et ne la povoit len fourbir que tousiours le sang ny paruft aussi fort comme le propre iour que Corebus en fut occis

Item une autre espee faicte de tresanciene facon et moult richement garnie dor et de pierreries de laquelle espee fut tue tournus lors quil cuida deffendre destre prise de la digne fille au roy latin

Item encores deça ung beau et riche hanap a merveilles fait dor et garny de pierreries ouquel hanap la belle sigismonda fille de tancret prince de salerne beut le mortel beuvraige a celle fin quelle peust mourir si quelle fust enterree en la fosse de son amy par amours lequel son pere avoit tue pource quelle lamoit

Plusieurs autres reliques y avoit la desquelles le conte ne dit mot pource que le cueur ne ses compaignons ne beserent que telles cy dessus nommees Et quant la messe fut chantee Ilz sen vindrent par devers dame pitie pour avoir responce du conseil quilz lui avoient le soir davant demande Et dame pitie appella courtoisie et parla a eulx en telle maniere.

Abb. 10. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs 24399, fol. 96r

(Kap. 223)

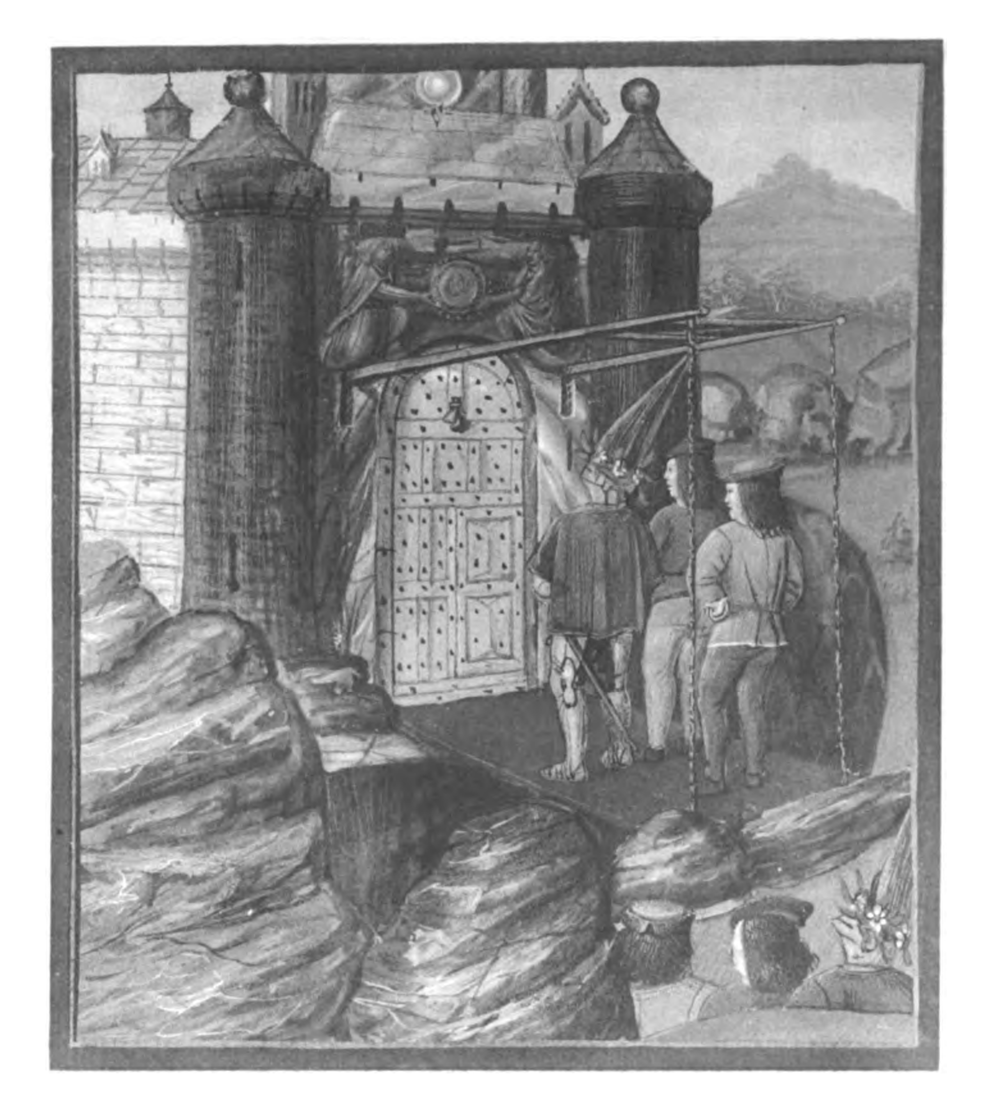


Abb. 11. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 103r
Cuer, Desir und Largesse am Eingange zum Chastel d'Amours (Kap. 236)

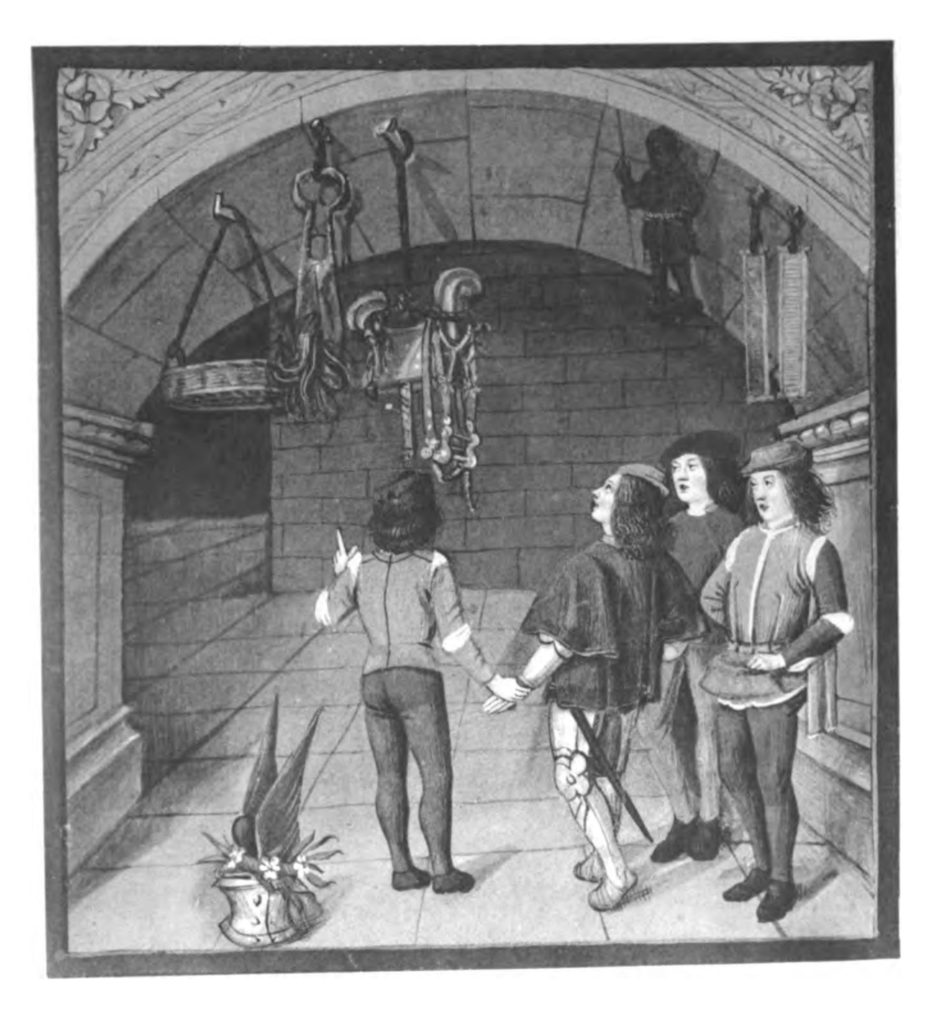


Abb. 12. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 105r
Bel Accueil, Cuer, Desir und Largesse im Torbogen des Chastel d'Amours (Kap. 239)



Abb. 13. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 109ᵛ

Das Bild vereinigt zwei Szenen; im Hintergrunde: der Liebesgott schießt seine Pfeile ab, im Vordergrunde: Bel Accueil stellt dem Liebesgott Cuer, Desir und Largesse vor (Kap. 241, Schluß)

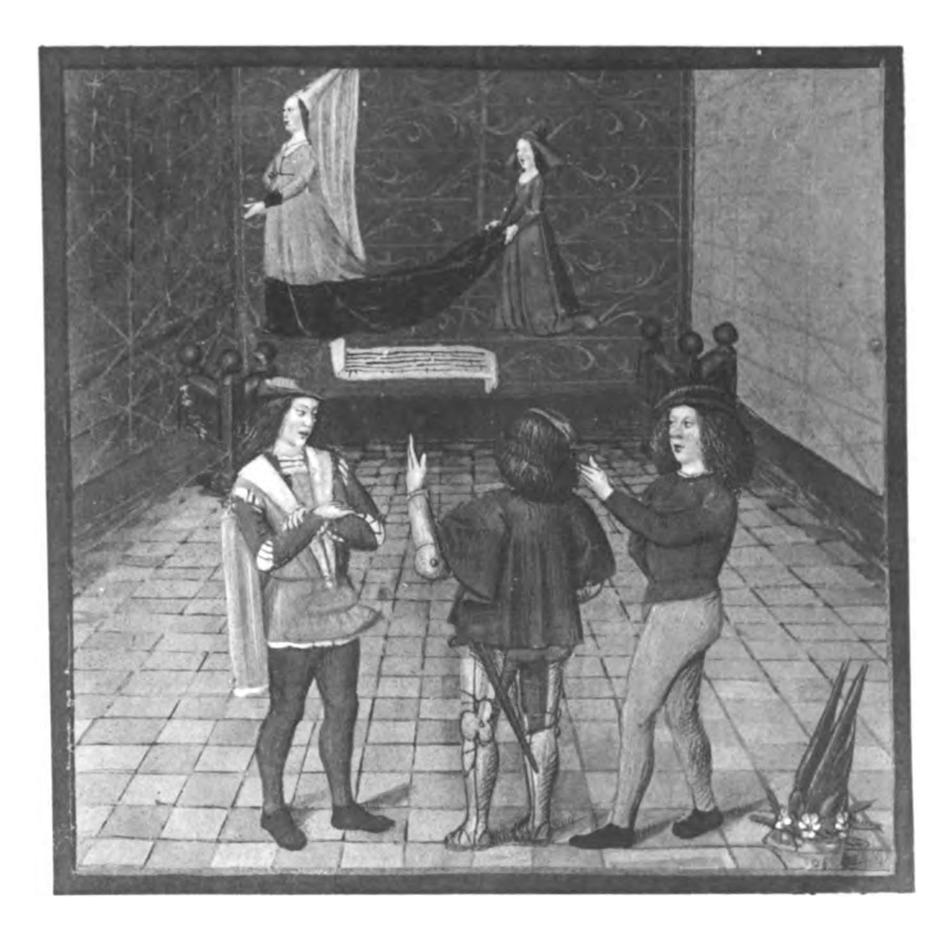


Abb. 14. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 113r

Cuer, Desir und Largesse vor dem ersten Wandteppich im Saale des Liebesgottes: Oyseuse mit ihrer Schleppenträgerin Jeunesse (Kap. 250)



Abb. 15. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, Fol. 118v

Cuer (neben Desir und Largesse) spricht zum Liebesgotte; links vom Liebesgott seine Mutter Venus, links von dieser Honneur; im Hintergrunde Pitié (Kap. 260)



Abb. 16. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 123^v
Der sechste Wandteppich im Gemach der Venus: Dueil und Tristesse (Kap. 270)

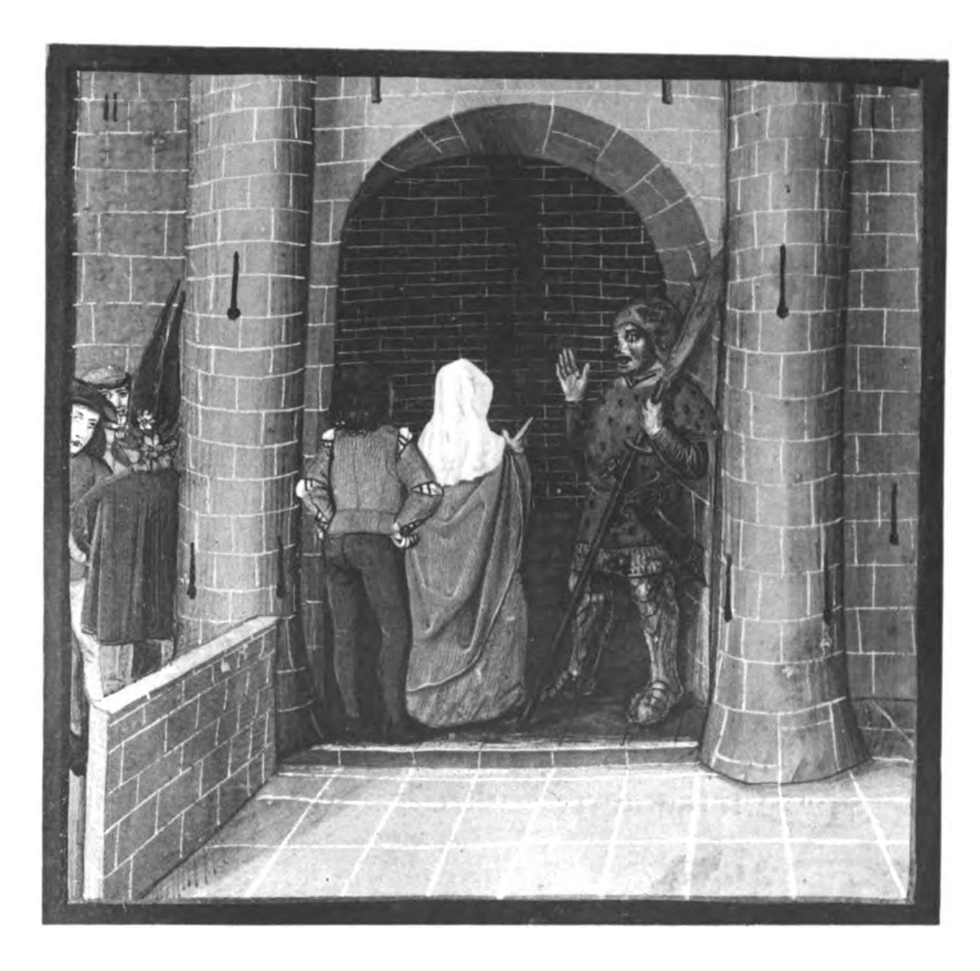


Abb. 17. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 126ʳ
Bel Accueil und Pitié am Tor des Manoir de Rebellion; das Tor ist von Dangier (Reffus) bewacht. Links ist Cuer mit seinen Genossen sichtbar (Kap. 276)



Abb. 18. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 129ᵛ

Cuer und seine Genossen vor Doulce Mercy und Pitié. Neben den Ankömmlingen die Mesdisans, im Hintergrunde Jalousie, Honte und Cremeur(?) (Kap. 292)

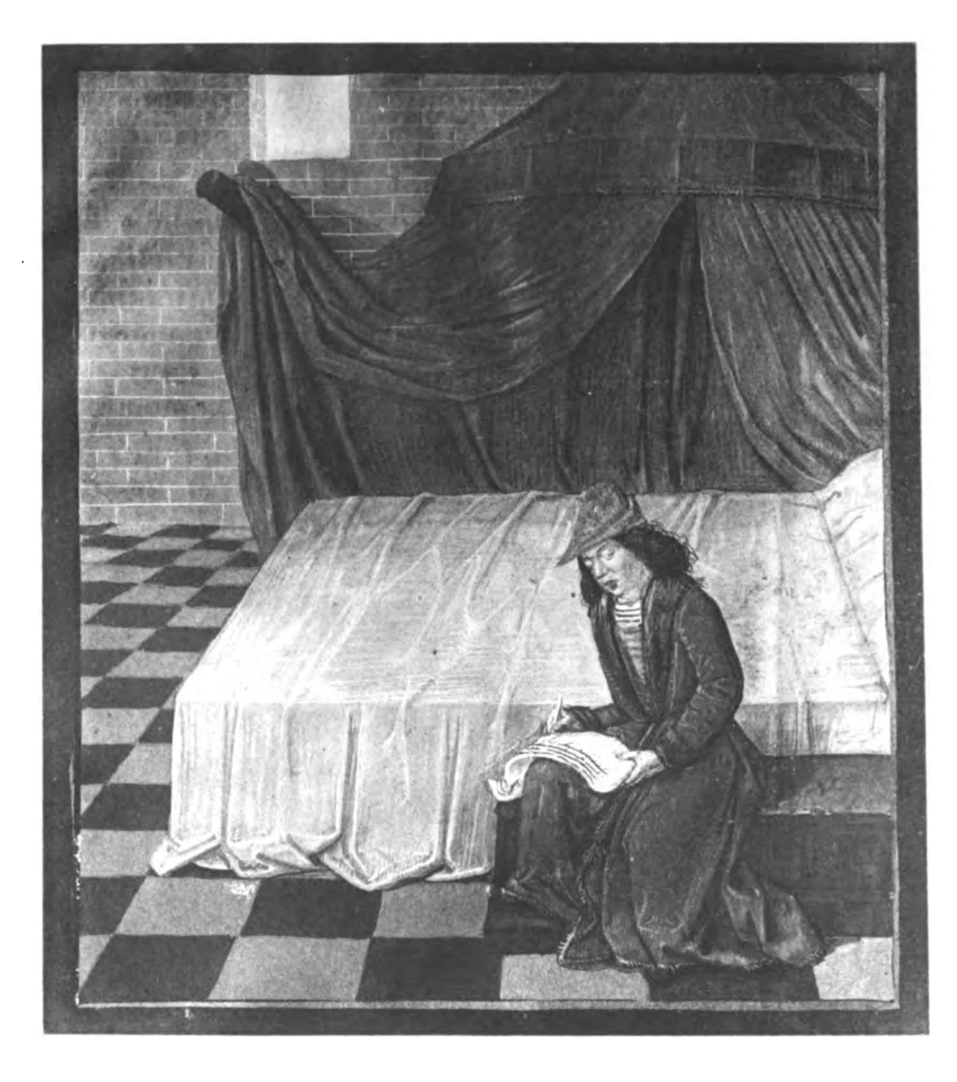


Abb. 19. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 24399, fol. 136v
René ist erwacht und schreibt sein Buch (Kap. 314)



Abb. 20. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 1509, fol. 7r
Cuer und Desir kommen zur Einsiedelei der Zwergin Jalousie (Kap. 14)



Abb. 21. René d'Anjou: »Traictié de la forme et devis comme on fait les tournoys«, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frs. 2695.
Der Wappenkönig legt dem Herzog von Bourbon acht Wappen vor



Abb. 22. Heures du roi René, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. Nr. 17332, fol 15v
Madonna

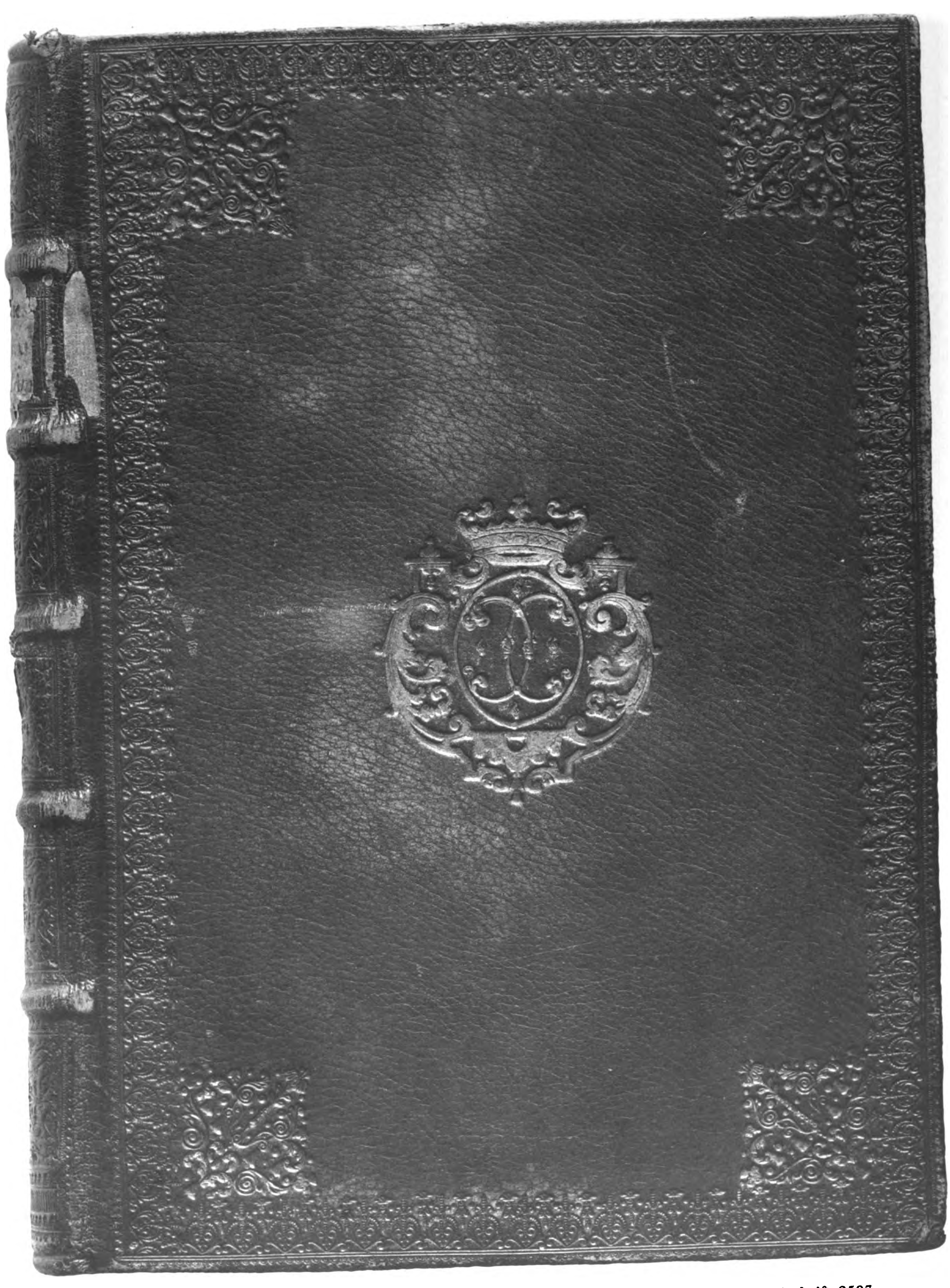


Abb. 23. René d'Anjou: Livre du Cuer d'amours espris, Wien, Nationalbibliothek, Handschrift 2597
Einband (Vorderdeckel)

INHALTSÜBERSICHT

Seite

I. ZUR KUNSTGESCHICHTE DES »LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS« 1

1. HERZOG RENÉ UND DIE MALER UM IHN 3

2. DIE HANDSCHRIFT 2597 UND DER MEISTER IHRER BILDER 28

BEILAGE 1: DIE MALER UM RENÉ 57

BEILAGE 2: DAS LAGENVERHÄLTNIS DER HANDSCHRIFT 2597 61

II. ZUR LITERARGESCHICHTE DES »LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS« 65

1. DIE ÜBERLIEFERUNG DES WERKES. – DIE TEXTLICHE STELLUNG DER WIENER HANDSCHRIFT 67

2. DAS WERK 96

ABBILDUNGEN 119